ROGER
SCRUTON
BELEZA
GUERRA & PAZ

O QUE É A BELEZA?

Dos prados às pessoas, de Safo ao canto das aves, a beleza tem seduzido e confundido a humanidade. Platão viu a beleza como o objecto do desejo e uma porta de entrada no transcendental. S. Tomás de Aquino viu-a como um atributo do Ser e uma dádiva de Deus. Mas a beleza também pode ser perigosa, como a de *Carmen*, perturbante, como a do *David* de Miguel Ângelo, ou até imoral, como a da música de Strauss quando Salomé beija a boca inerte de João Baptista.

O que queremos dizer exactamente por «beleza» e que lugar deverá ela ocupar nas nossas vidas? Nesta obra directa e estimulante, Roger Scruton alega que a beleza tem tanta importância quanto a que Platão lhe atribuía e que ela não deve ser vista como um mero sentimento subjectivo daquele que a contempla. Pelo contrário, a beleza é fundamental para uma vida bem vivida e o mundo não seria um lugar aprazível sem o interesse generalizado que ela desperta.

Filósofo britânico nascido em 1944, Roger Scruton é também jornalista, professor, escritor e compositor. Autor de mais de 30 livros, amplamente traduzidos, é um dos mais brilhantes e polémicos pensadores da actualidade. Os seus textos são muitíssimo abrangentes, abarcando temas como a filosofia, o sexo, a política, a estética, a caça ou a arquitectura. Para além de diversas distinções académicas, foi condecorado pelo presidente Vaclav Havel pelos serviços prestados ao povo checo na resistência à opressão comunista.

Publicou na Guerra e Paz: *O Ocidente e o Resto* (2006) e *Guia de Filosofia Para Pessoas Inteligentes* (2007).

Visite o site do autor
www.roger-scruton.com

Será a beleza subjectiva? Como a poderemos julgar quando os nossos gostos diferem tanto? Poderá a beleza ser perturbante? Será sempre inspiradora? O que torna uma pintura, uma sinfonia ou uma paisagem belas?

Roger Scruton explora estas questões fascinantes e defende que a beleza desempenha um papel indispensável na configuração do nosso mundo.

Durante mais de 30 anos, Roger Scruton foi um eloquente admirador da beleza vulgar. O seu novo livro constitui um lúcido e elegante compêndio das suas reflexões sobre a estética do quotidiano: sobre as escolhas que envolvem, como ele diz, o pôr da mesa, a arrumação do quarto ou a construção de um website.

— PROSPECT

ISBN 978-989-8174-37-6

ROGER SCRUTON

BELEZA

ROGER SCRUTON

BELEZA

COLECÇÃO A F RRO & FOGO

Índice

Prefácio

A beleza pode ser consoladora, perturbadora, sagrada ou profana; pode revigorar, atrair, inspirar ou arrepiar. Pode afectar-nos de inúmeras maneiras. Todavia, nunca a olhamos com indiferença: a beleza exige visibilidade. Ela fala-nos directamente, qual voz de um amigo íntimo. Se há pessoas indiferentes à beleza é porque são, certamente, incapazes de percebê-la.

No entanto, os juízos de beleza dizem respeito a questões de gosto e este pode não ter um fundamento racional. Mas, se for o caso, como explicar o lugar de relevo que a beleza ocupa nas nossas vidas e porque lamentamos o facto – se disso se trata – de a beleza estar a desaparecer do nosso mundo? Será verdade, como sugeriram tantos escritores e artistas desde Baudelaire a Nietzsche, que a beleza e a bondade podem divergir e que uma coisa pode ser bela precisamente por causa da sua imoralidade?

Além disso, uma vez que é natural que os gostos variem, como pode o gosto de uma pessoa servir de critério para aferir o de outra? Como é possível dizer, por exemplo, que um certo tipo de música é superior ou inferior a outro, se os juízos comparativos reflectem apenas o gosto daquele que os faz?

Este relativismo, hoje familiar, levou algumas pessoas a rejeitarem os juízos de beleza por serem puramente «subjectivos». Os gostos não se discutem, argumentam, pois quando se critica um gosto mais não se faz do que expressar um outro; assim sendo, nenhum ensinamento ou aprendizagem pode vir de uma «crítica». Esta atitude

tem posto em questão muitas das disciplinas que tradicionalmente pertencem às humanidades. Os estudos de arte, música, literatura e arquitectura, libertados da disciplina imposta pelo juízo estético, dão a sensação de terem perdido a sustentação firme na tradição e na técnica, que tinha levado os nossos predecessores a considerarem-nos nucleares ao currículo. Daí a actual «crise das humanidades»: haverá alguma razão para estudar a nossa herança artística e cultural, se o juízo acerca da sua beleza é destituído de alicerces racionais? Ou, se resolvermos estudá-la, não deveria esse estudo ser feito com um espírito céptico, questionando as suas pretensões ao estatuto de autoridade objectiva, desconstruindo a sua pose de transcendência?

Quando o prémio Turner, criado em memória do maior pintor inglês, é todos os anos atribuído a mais uma quantidade de coisas efémeras e frívolas, não é isso prova de que não há padrões, que é somente a moda que dita quem receberá e quem não receberá o prémio, e de que não faz sentido procurar princípios objectivos do gosto ou uma concepção pública do belo? Muitas pessoas respondem afirmativamente a estas questões e, em consequência, renunciam à tentativa de criticar quer o gosto quer as razões dos juízes do prémio Turner.

Neste livro sugiro que são injustificados estes pensamentos cépticos sobre a beleza. Esta é, defendo, um valor verdadeiro e universal, ancorado na nossa natureza racional, desempenhando um papel indispensável na constituição do mundo humano. O meu tratamento do tópico não é histórico; nem me preocupo em oferecer uma explicação psicológica, e muito menos evolucionista, do sentido da beleza. A minha abordagem é filosófica e as obras dos filósofos são as principais fontes da minha argumentação. O escopo deste livro é desenvolver uma argumentação concebida para introduzir um problema filosófico e encorajá-lo a si, leitor, a responder-lhe.

Algumas partes do livro vieram à luz em escritos anteriores e estou grato aos editores do *British Journal of Aesthetics*, do *Times Literary Supplement* e do *City Journal*, pela autorização que deram para reescrever material que já tinha aparecido nas suas páginas. Estou também grato a Christian Brugger, Malcolm Budd, Bob Grant, John Hyman, Anthony O'Hear e David Wiggins, pelos comentários

pertinentes que fizeram a versões prévias do texto. Pouparam-me a muitos erros e peço desculpa pelos que permanecem, que são da minha inteira responsabilidade.

R. S.

Sperryville, Virgínia,
Maio de 2008

I

Julgar a beleza

Percebemos a beleza em objectos concretos e em ideias abstractas, em obras da Natureza e em obras de arte, em coisas, animais e pessoas, em objectos, qualidades e acções. À medida que a lista se alarga – incluindo praticamente qualquer categoria ontológica (há proposições belas e mundos belos, demonstrações belas, bem como belos moluscos e, mesmo, belas doenças e belas mortes) –, torna-se óbvio que não estamos a descrever uma propriedade como a forma, o tamanho ou a cor, isto é, uma propriedade cuja presença no mundo físico seja, para qualquer pessoa que com este tenha contacto, incontroversa. Para começar, como pode haver uma qualidade particular que seja evidenciada por coisas tão díspares?

E porque não? Afinal de contas, descrevemos sonhos, mundos, futuros, livros e sentimentos como «cor-de-rosa». Não é isto uma forma de ilustrar que uma propriedade individual pode ocorrer no âmbito de muitas categorias? Não, é a resposta. Se, num certo sentido, todas essas coisas podem dizer-se cor-de-rosa, elas não o são no sentido em que a minha *camisa* é cor-de-rosa. Quando nos referimos a todas essas coisas como cor-de-rosa estamos a usar uma metáfora, que requer um salto de imaginação para ser correctamente compreendida. As metáforas estabelecem ligações que não estão contidas

no tecido da realidade. Elas são criadas pela nossa própria capacidade de criar associações. Quando estão em jogo metáforas, o importante não é perceber qual a propriedade que substituem, mas antes a experiência que elas sugerem.

A palavra «belo» nunca é habitualmente usada como metáfora, mesmo se, como acontece em muitos casos, ela se aplica indefinidamente a diversas categorias de objectos. Porque dizemos, então, que uma coisa é bela? O que queremos dizer com isso e que estado de espírito é expresso pelo nosso juízo?

O verdadeiro, o bom e o belo

Há sobre a beleza uma ideia atraente que remonta a Platão e a Plotino, e que, por diversas vias, se incorporou no pensamento teológico cristão. De acordo com esta ideia, a beleza é um valor último – algo que procuramos por si mesmo e cuja procura não tem de ser justificada por razão ulterior. Deste modo, a beleza deve comparar-se à verdade e à bondade, sendo um membro de um trio de valores últimos que justificam as nossas inclinações racionais. Porque acredito em *p*? Porque é verdadeiro. Porque quero *x*? Porque é bom. Porque olho para *y*? Porque é belo. De certa forma, argumentam os filósofos, estas respostas equivalem-se, pois todas trazem um certo estado de espírito para o âmbito da razão, ligando-o a algo a que aspiramos enquanto seres racionais. Alguém que pergunte «Porquê acreditar no que é verdadeiro?» ou «Porquê querer a bondade?» mostra-se incapaz de perceber o que é o uso da razão. Não vê que para ser possível justificar as nossas crenças e desejos, as nossas razões têm de estar alicerçadas na verdade e no bem.

Podemos dizer o mesmo da beleza? Se alguém me pergunta «Porque estás interessado em *x*?», podemos considerar «Porque é belo» uma resposta final – imune a contra-argumentação, tal como as respostas «Porque é bom» e «Porque é verdadeiro»? Quem assim pensa ignora a natureza subversiva da beleza. Uma pessoa seduzida por um mito pode ser tentada a nele acreditar e, neste caso, a beleza é inimiga da verdade. (Cf. Píndaro: «A beleza, que confere aceitação aos mitos torna o incrível credível», *Primeira Ode Olímpica*.) Um homem

atraído por uma mulher pode ser tentado a fechar os olhos aos vícios desta e, neste caso, a beleza é inimiga da bondade. (Cf. Abbé Prévost, *Manon Lescaut*, que descreve a ruína moral do Chevalier des Gerieux por causa da bela Manon.) Partimos do princípio de que a bondade e a verdade nunca competem e que a procura de uma é sempre compatível com o respeito devido à outra. A procura da beleza, no entanto, é sempre mais questionável. De Kierkegaard a Wilde, o modo de vida «estético», no qual o supremo valor é a beleza, opunha-se à vida virtuosa. O amor pelos mitos, histórias e rituais, a necessidade de consolo e harmonia, o desejo profundo da ordem, têm atraído as pessoas para crenças religiosas, independentemente da verdade dessas crenças. A prosa de Flaubert, a imaginação de Baudelaire, as harmonias de Wagner, as formas sensuais de Canova, foram, todas, acusadas de imoralidade (por aqueles que culpavam estes homens de encobrirem a malvadez com cores sedutoras).

Não temos de estar de acordo com tais juízos para aceitarmos a conclusão por eles sugerida. O estatuto da beleza enquanto valor último é questionável, coisa que não acontece nos casos da verdade e da bondade. Devemos dizer que esta via para a compreensão da beleza não se abre facilmente ao pensador moderno. A confiança com que antigamente os filósofos a trilhavam deve-se ao pressuposto, já explícito nas *Enéadas* de Plotino, de que a verdade, a beleza e a bondade são atributos da divindade, formas pelas quais a unidade divina se dá a conhecer a si mesma à alma humana. A visão teológica foi retocada, para consumo cristão, por S. Tomás de Aquino e incorporada no raciocínio subtil e abrangente pelo qual este filósofo é justamente famoso. Porém, trata-se de uma visão que não podemos aceitar sem nos comprometermos com posições teológicas (proponho, por isso, que seja, por ora, posta de lado).

Apesar disso, a visão de S. Tomás merece referência, pois ela toca numa dificuldade profunda da filosofia da beleza. S. Tomás considerava a verdade, a bondade e a unidade como «transcendentais» – características da realidade que todas as coisas possuem, visto que são aspectos do ser, modos pelos quais a dádiva suprema do ser se manifesta ao entendimento. As perspectivas de S. Tomás sobre a beleza têm mais de tácito do que de explícito. De qualquer modo,

a ideia de que a beleza é também transcendente (um modo de explicar a tese, já defendida, de que a beleza pertence a qualquer categoria) está subjacente nos seus escritos. S. Tomás pensava ainda que a beleza e a bondade eram, no fim de contas, idênticas, sendo apenas maneiras diferentes de se apreender racionalmente uma realidade positiva determinada. Mas, se isto é assim, o que é a fealdade e porque fugimos dela? Porque podem existir belezas perigosas, que corrompem, e belezas imorais? Ou, se tais coisas são impossíveis, porque o são elas e o que erradamente nos faz pensar o contrário? Não digo que S. Tomás não possui uma resposta para estas questões, mas elas ilustram as dificuldades com que se depara qualquer filosofia que coloca a beleza no mesmo plano metafísico que a verdade, com o intuito de a plantar no coração do ser enquanto tal. A resposta mais natural consiste em dizer que a beleza diz respeito à aparência e não ao ser, acrescentando-se talvez que, ao explorar a beleza, estamos a investigar aquilo que as pessoas sentem e não a estrutura profunda do mundo.

Alguns truísmos

Dito isto, devemos tirar uma lição vinda da filosofia da verdade. As tentativas de se definir a verdade, que nos digam o que a verdade é, profunda e essencialmente, são raramente convincentes, pois acabam sempre por supor aquilo que devem provar. Como se pode definir a verdade sem ter já pressuposto a distinção entre uma definição verdadeira e outra falsa? Debatendo-se com este problema, alguns filósofos sugeriram que uma teoria da verdade deve estar de acordo com alguns truísmos da lógica e que estes – apesar de parecerem inócuos a um olhar não teórico – fornecem o teste definitivo para qualquer teoria filosófica. Por exemplo, existe o truísmo que diz que se uma frase *s* é verdadeira, também a frase «*s* é verdadeira» o é, e vice-versa. Existem também os truísmos que sustentam que uma verdade não pode contradizer outra, que qualquer asserção tem pretensão de verdade, que as nossas asserções não são verdadeiras apenas por dizermos que o são. Os filósofos dizem coisas sobre a verdade que têm a aparência de serem profundas, mas o ar de profundidade tem

frequentemente um custo, o de negar um ou outro destes truísmos elementares.

Algo que nos ajudaria a definir o nosso assunto passaria, portanto, por começar com uma lista semelhante de truísmos sobre a beleza, face à qual as nossas teorias poderiam ser testadas. Eis aqui seis deles:

(I) A beleza traz-nos comprazimento.
(II) Há coisas mais belas do que outras.
(III) A beleza é sempre uma razão para prestarmos atenção à coisa que a possui.
(IV) A beleza é objecto de um juízo: o juízo de gosto.
(V) O juízo de gosto faz-se sobre o objecto belo e não sobre o estado de espírito do sujeito. Ao descrever um objecto como belo, estou a descrevê-lo a ele, não a mim.
(VI) Ainda assim, não há juízos de gosto em segunda mão. Não há forma de alguém me convencer de um juízo de gosto se eu não o fiz por mim mesmo, nem posso tornar-me um entendido em beleza se me limito a estudar o que outros disseram sobre objectos belos, não tendo tido com eles contacto nem ajuizado por mim mesmo.

O último dos truísmos pode ser posto em causa. Posso fiar-me num crítico musical cujos juízos sobre uma peça ou execução musicais tomo por verdades inquestionáveis. Não é esta situação comparável à adopção de crenças científicas com base na opinião de autoridades na matéria ou à criação de opiniões jurídicas com base nas decisões dos tribunais? A resposta é não. Confiar num crítico equivale a dizer que me submeto ao seu juízo, mesmo quando não avaliei por mim mesmo. Porém, o meu juízo exige experiência. Só quando ouço a peça em questão, quando a aprecio no momento, é que a opinião que tomei de empréstimo se torna um juízo meu. Daí o cómico deste diálogo em *Emma*, de Jane Austen:

> «Dizes que o senhor Dixon não é propriamente bonito.»
> «Bonito! Oh, não – longe disso –, é certamente feio. Eu disse que era feio.»
> «Minha querida, o que tu disseste foi que a menina Campbell não o achava feio, e que tu...»

> «Oh, no que me diz respeito, o meu juízo nada vale. Quando olho para uma pessoa que respeito, acho-a sempre bem parecida. Mas, quando disse que ele era feio, não estava senão a repetir a opinião geral.»

Neste diálogo, a segunda pessoa a falar, Jane Fairfax, está a ignorar o seu contacto com a aparência do senhor Dixon. Assim, ao descrevê-lo como feio não está a fazer um juízo próprio, mas a relatar uma opinião alheia.

Um paradoxo

Os primeiros três desses truísmos aplicam-se ao atractivo e ao agradável. Se alguma coisa é agradável temos razão para termos nela interesse. Por outro lado, algumas coisas são mais agradáveis do que outras. De uma certa maneira, também não podemos fazer juízos em segunda mão sobre o agradável: o nosso próprio prazer é o critério que indicia sinceridade e, quando falamos sobre algum objecto que outros consideram agradável, o melhor que podemos dizer com sinceridade é que ele é *aparentemente* agradável ou que *parece* ser agradável, em virtude de outros terem achado que sim. No entanto, não é de todo claro que o juízo de que alguma coisa é agradável seja

Baldassare Longhena, *Santa Maria della Salute*, Veneza: a beleza realçada por um cenário modesto.

sobre *ela*, em vez de ser sobre a natureza ou carácter das pessoas. É certo que fazemos juízos que discriminam coisas agradáveis: é apropriado ter prazer com umas coisas e inapropriado tê-lo com outras. Porém, esses juízos centram-se no estado de espírito do sujeito e não numa qualidade do objecto. Podemos dizer tudo o que quisermos sobre a propriedade ou impropriedade dos nossos prazeres, sem invocarmos a ideia de que algumas coisas são *realmente* agradáveis e que outras só o são aparentemente.

Sir Christopher Wren, *Catedral de S. Paulo*, Londres: a beleza destruída por um cenário arrogante.

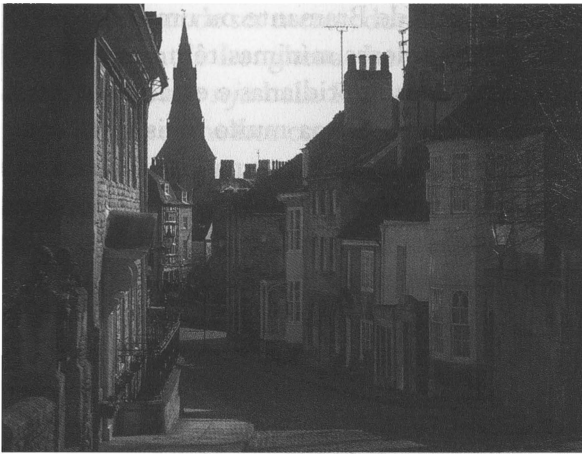
No que toca à beleza, as coisas são diferentes. Neste caso, o juízo centra-se no *objecto do juízo* e não sobre o sujeito que julga. Distinguimos entre verdadeira beleza e falsa beleza – o *kitsch*, a lamechice, a extravagância. Argumentamos sobre a questão da beleza e

esforçamo-nos por educar o nosso gosto. Além de mais, os nossos juízos sobre a beleza são frequentemente apoiados pelo raciocínio crítico, que se centra exclusivamente no objecto. Todos estes aspectos parecem óbvios, e, no entanto, quando considerados em conjunto com os outros truísmos que identifiquei, geram um paradoxo que ameaça minar todo o domínio da estética. O juízo de gosto é um juízo genuíno, apoiado em razões. Só que estas nunca podem chegar a constituir um argumento dedutivo. Se assim fosse, poderiam existir opiniões em segunda mão sobre a beleza. Poderiam existir especialistas no tema sem necessidade de terem qualquer contacto com as coisas que descrevem e regras para se produzir beleza que poderiam ser aplicadas por alguém desprovido de gosto estético.

É verdade que os artistas tentam frequentemente enaltecer a beleza de coisas que não criam: Wordsworth invoca a beleza da paisagem da região dos lagos; Proust, a beleza de uma sonata de Vinteuil; Mann, a beleza de José; e Homero, a de Helena de Tróia. Mas a beleza que percebemos nessas invocações está *nestes* artistas e não nas coisas descritas. É possível que um busto de Helena, considerado retrato fiel, seja um dia encontrado em Tróia durante alguma escavação e que sejamos surpreendidos com a fealdade da mulher representada (ficando estarrecidos com o facto de uma guerra ter sido travada por uma causa tão desprovida de encanto). Estive meio apaixonado pela mulher retratada no segundo quarteto de Janácek e meio apaixonado pela mulher imortalizada em *Tristão e Isolda*. Estas obras prestam um testemunho irrepreensível à beleza que as inspirou. No entanto, para meu desgosto, as fotografias de Kamila Stösslová e de Matilde Wesendonck deixam ver dois camafeus desajeitados.

O paradoxo é, portanto, o seguinte: o juízo de beleza faz uma alegação sobre o objecto, que pode ser defendida por um argumento. No entanto, este não nos compele a aceitar o juízo e pode ser posto de parte sem contradição. Por isso, podemos perguntar: trata-se ou não de um argumento?

Beleza mínima

É importante neste momento introduzir o nosso segundo truísmo. Podemos, muitas vezes, comparar coisas e hierarquizá-las em função da sua beleza, e há ainda a beleza mínima – a beleza num grau mínimo, que parece, à primeira vista, afastada das belezas «sagradas» da arte e da Natureza que os filósofos discutem. Há um minimalismo estético exemplificado pelo pôr da mesa, pela arrumação do quarto, pela construção de um *website*. Este minimalismo parece à primeira vista muito afastado do heroísmo estético exemplificado pela *Santa Teresa em Êxtase* de Bernini ou pelo *Cravo Bem Temperado* de Bach. Não nos empenhamos neste tipo de coisa tanto quanto Beethoven o fez na composição dos seus últimos quartetos, nem esperamos que uma coisa deste género fique para a eternidade entre os pontos altos

Harmonia humilde: a rua enquanto lar.

da realização artística. Não obstante, desejamos que a mesa, o quarto ou o *website* tenham boa aparência e atribuímos-lhes a mesma importância da beleza em geral – não como algo que agrada apenas ao olho, mas como expressão de significados e valores que têm para nós relevância e que conscientemente gostamos de mostrar.

Este truísmo tem grande importância para se entender a arquitectura. Veneza seria menos bela sem os grandes edifícios que ornamentam as zonas ribeirinhas – a Basílica de Santa Maria della Salute de Longhena, a Ca' d'Oro, o Palácio Ducal. Porém, estes edifícios encontram-se no meio de outros mais modestos que com eles não competem, nem os diminuem, estando a sua principal virtude precisamente em servirem de pano de fundo e na sua recusa em atraírem atenção para si mesmos, ou em exigirem o estatuto mais elevado da arte superior. Na estética da arquitectura, as belezas arrebatadoras são menos importantes do que as coisas que não destoam, criando um contexto suave e harmonioso, uma narrativa ininterrupta numa rua ou numa praça, nas quais nada se destaca em particular e onde as boas maneiras prevalecem.

Muito do que é dito sobre a beleza e a sua importância nas nossas vidas ignora a beleza mínima de uma rua despretensiosa, de um belo par de sapatos ou de um papel de embrulho de bom gosto, como se estas coisas pertencessem a uma ordem diferente de valor por comparação com uma igreja de Bramante ou um soneto de Shakespeare. No entanto, estas belezas mínimas têm uma importância muito maior nas nossas vidas quotidianas e estão presentes nas nossas decisões racionais de uma forma muito mais intrincada do que as grandes obras, que (sendo nós afortunados) ocupam as nossas horas de lazer. Elas são parte do contexto em que vivemos as nossas vidas e o nosso desejo de harmonia, de ajustamento e de civilidade é por elas expresso e nelas obtém confirmação. Para mais, as grandes obras de arquitectura dependem muitas vezes do contexto humilde que é fornecido por estas belezas menores. A igreja de Longhena, no Grande Canal, perderia a sua presença altiva e invocatória se os edifícios modestos que se aninham na sua sombra fossem substituídos por blocos de escritórios de betão armado, do género daqueles que arruinaram o aspecto da Catedral de S. Paulo, em Londres.

Algumas consequências

O nosso segundo truísmo não é isento de consequências. Temos de levar a sério a ideia de que os juízos de valor tendem a ser *compara-*

tivos. Quando fazemos um juízo sobre a bondade ou a beleza das coisas, a nossa preocupação é muitas vezes hierarquizar alternativas para podermos escolher entre elas. A busca da beleza absoluta ou ideal pode desviar-nos da tarefa mais premente de dar às coisas uma ordem. É próprio dos filósofos, poetas e teólogos aspirarem à beleza na sua forma mais elevada. Para a maioria, no entanto, é muito mais importante dar uma ordem às coisas que nos rodeiam, garantindo que os olhos, os ouvidos e o sentido do que é ajustado não sejam constantemente ofendidos.

Uma outra consideração se segue: a ênfase na beleza pode em certos casos destruir-se a si mesma, se implicar que as nossas escolhas se façam entre diferentes graus de uma só qualidade, de tal modo que tenhamos sempre de aspirar ao que há de mais belo em tudo aquilo que escolhemos. De facto, demasiada atenção à beleza pode destruir o próprio objecto em que ela está presente. Por exemplo, no caso do planeamento urbano, o objectivo é, à partida, que o objecto não destoe e não fazê-lo sobressair. Se queremos que sobressaia, o objecto tem de ser merecedor da atenção que reclama, como no caso da igreja de Longhena. Isto não significa que a rua humilde e harmoniosa *não seja* bela. Pelo contrário, o que sugere é que a sua beleza pode ser melhor compreendida se for descrita com outra carga, menos pesada, como algo equilibrado e harmonioso. Se aspirássemos sempre ao tipo de beleza suprema exemplificada pela Basílica de Santa Maria della Salute, acabaríamos por ter uma sobrecarga estética. A estridência das obras-primas, umas ao lado das outras, lutando entre si para receberem atenção, faria com que elas perdessem os seus traços distintivos e a beleza de cada uma estaria em guerra constante com a das restantes.

Este ponto conduz-nos a um outro: «belo» não é de forma alguma o único adjectivo que usamos ao fazermos juízos deste tipo. Louvamos as coisas pela sua elegância, complexidade e *patine* refinada; admiramos a música pela sua expressividade, disciplina e sentido da ordem; apreciamos o bonito, o encantador e o atractivo – e sentimo-nos frequentemente mais confiantes ao fazermos tais juízos do que quando afirmamos mais genericamente que uma coisa é bela. Falar da beleza significa entrar num outro patamar, mais elevado – um

nível suficientemente à parte das inquietações do nosso dia-a-dia. Por isso, ao mencioná-la não o fazemos sem alguma hesitação. As pessoas que sem descanso prezam e buscam o belo, assim como as que ostentam constantemente a sua fé em Deus, embaraçam-nos. Temos, de alguma maneira, a sensação de que essas coisas devem ser guardadas para momentos privados de exaltação e não para serem discutidas à mesa do jantar.

Claro que podemos ter a opinião de que ser bonito, expressivo, ou elegante – ou qualquer outra destas coisas – é ser, nessa medida, belo – mas apenas nesta perspectiva, não na medida em que Platão, Plotino e Walter Pater desejariam que usássemos este último conceito, se porventura quiséssemos declarar os nossos compromissos estéticos. Ao fazer esta concessão, que restringe o âmbito do conceito, estaríamos a apelar ao senso comum estético. Mas também este mostra a fluidez da nossa linguagem. «Ela é muito bonita – sim, bela!» é uma declaração convincente, mas «Ela é muito bonita, mas não bela» também o é. O prazer é mais importante do que os termos que usamos para o expressar. Termos esses que, até certo ponto, não têm eles próprios sustentação, sendo usados mais para se sugerir um efeito do que para precisar as qualidades que estão na origem desse efeito.

Dois conceitos de beleza

O que emerge é que o juízo de beleza não é meramente uma declaração que indicia preferência. Ele implica um acto de atenção e pode ser expresso de muitas maneiras. A tentativa de mostrar o que, no objecto, é apropriado, ajustado, valoroso, atractivo ou expressivo é menos importante do que o veredicto final. Por outras palavras, é mais importante identificar o aspecto da coisa que reclama a nossa atenção. A palavra «beleza» pode muito bem não figurar entre as nossas tentativas de articular e harmonizar os nossos gostos. E isto sugere uma diferença entre o juízo de beleza, considerado como uma justificação do gosto, e a ênfase na *beleza*, um modo distintivo de apelar a esse juízo. Não há contradição em dizer-se que a partitura do *Mandarim Milagroso* de Bela Bartók é áspera, repelente, e mesmo feia,

louvando, ao mesmo tempo, a obra como um dos triunfos da música moderna. As suas virtudes estéticas são de uma ordem diferente daquelas que estão presentes na *Pavane* de Fauré, cuja única aspiração é ser primorosamente bela, obtendo nisso sucesso.

Uma outra maneira de colocar a questão consiste em distinguir dois conceitos de beleza. Num certo sentido, «beleza» significa sucesso estético, num outro significa apenas um certo *tipo* de sucesso estético. Há obras de arte para as quais olhamos como estando à parte, em virtude da sua beleza pura – obras que nos «fazem perder a respiração», como *O Nascimento de Vénus* de Botticelli ou a *Ode a Um Rouxinol* de Keats, ou a ária de Susana nas *Bodas de Figaro* de Mozart. Tais obras são por vezes descritas como «arrebatadoras», querendo com isso dizer-se que elas impõem admiração e reverência e que nos enchem com um prazer tranquilo e consolador. E porque, no contexto do juízo estético, as palavras são vagas e escorregadias, reservamos o termo «belo» para obras deste tipo, para dar ênfase especial a este género de poder de atracção inspirador. Também com paisagens e com pessoas se nos deparam estes exemplos puros e de tirar a respiração, que nos fazem emudecer e que, só por sermos banhados pelo seu brilho, nos deixam felizes. Prezamos estas coisas pela sua beleza «total», indiciando assim a insuficiência das palavras quando queremos analisar o seu efeito sobre nós.

Podemos mesmo ir ao ponto de dizer que certas obras de arte são *demasiado* belas: que nos arrebatam quando deviam perturbar, ou que dão lugar a uma intoxicação onírica quando o adequado seria um gesto severo de desespero. Isto pode ser dito, penso, do *In Memoriam* de Tennyson e talvez também do *Requiem* de Fauré – ainda que ambos sejam, à sua maneira, realizações artísticas supremas.

Tudo isto sugere que devemos acautelar-nos e não dar demasiada importância às palavras, incluindo a palavra que define o tema deste livro. Aquilo que interessa, antes de mais, é um certo tipo de juízo, para o qual o termo técnico «estético» é usado comummente. Devemos reter na memória a ideia de que há um valor estético supremo, para o qual o termo «beleza» deverá reservar-se se quisermos ser mais precisos. De momento, no entanto, é mais importante compreender a beleza no seu sentido habitual, enquanto objecto do juízo estético.

Meios, fins e contemplação

Há uma perspectiva muito difundida – que não é tanto um truísmo, mas antes uma hipótese – que distingue o interesse na beleza do interesse na eficácia. Apreciamos as coisas belas não somente pela sua utilidade, como também pelo que elas são em si mesmas – ou, de uma maneira mais plausível, pelo modo como elas *parecem* em si mesmas. «Quando estão em causa o bom, o verdadeiro e o útil», escreveu Schiller, «o homem tem de ser sério, ao passo que, quando é o belo que está em causa, o homem *brinca*.» Quando uma coisa se dá à nossa percepção, e o nosso interesse é captado inteiramente por ela, começamos a falar da sua beleza, independentemente de nela vislumbrarmos qualquer utilidade.

Esta ideia fez surgir no século XVIII uma importante distinção entre as belas-artes e as artes úteis. Estas, como a arquitectura, a tapeçaria e a carpintaria, têm uma função e podem ser julgadas avaliando-se se é bem desempenhada. Mas não é ao facto de desempenharem bem a sua função que se deve a beleza de um edifício ou de uma carpete. Quando nos referimos à arquitectura como uma *arte* útil, enfatizamos um outro aspecto dela – aquele que está para lá da utilidade. Estamos a querer dizer que uma obra de arquitectura pode ser apreciada não apenas como um meio para atingir determinado fim, como também sendo um fim em si mesmo, algo com significado intrínseco. Ao debaterem-se com a distinção entre as belas-artes e as artes úteis (*les beaux arts et les arts utiles*), os pensadores iluministas deram os primeiros passos na moderna concepção da obra de arte como algo cujo valor reside em si e não no seu propósito. «A arte é toda ela inútil», escreveu Oscar Wilde, não querendo, não obstante, negar que a arte produz efeitos poderosos, sendo a sua própria peça dramática *Salomé* um sombrio exemplo disso mesmo.

Dito isto, devemos reconhecer que a distinção entre interesse estético e interesse utilitário não é mais clara do que a linguagem que a define. O que querem exactamente dizer aqueles que afirmam estarem interessados numa obra de arte *pela obra de arte*, em virtude do seu valor *intrínseco*, como um *fim em si mesma*? Estes termos são tecni-

cismos dos filósofos, que não indiciam qualquer contraste claro entre o interesse estético e o ponto de vista utilitário imposto pela necessidade de termos de tomar decisões no dia-a-dia. Outras épocas não reconheceram a distinção que agora tão frequentemente fazemos entre arte e ofícios. A nossa palavra «poesia» vem do grego *poiesis*, a aptidão para fazer coisas, e a *artes* romana compreendia todo o tipo de empreendimento. Levar a sério o nosso segundo truísmo acerca da beleza é ser céptico relativamente à ideia do belo como um domínio à parte, não manchado pelas necessidades práticas mundanas.

De qualquer maneira, talvez não precisemos de ficar demasiado transtornados por esse bom senso céptico. Mesmo que não seja ainda claro o que se quer dizer com valor intrínseco, não temos dificuldade em entender alguém que diz, de uma pintura ou peça musical pela qual se sente atraído, que podia ficar a olhá-la ou a ouvi-la para sempre, apesar de não ver outro propósito além do facto de se sentir atraído.

Desejar o indivíduo

Suponha-se que a Raquel aponta para uma pêra que está numa fruteira e diz: «Quero aquela pêra.» Suponha-se ainda que você lhe dá outra pêra que está na mesma fruteira e que a rapariga responde: «Não, é *aquela* pêra que eu quero.» Você ficaria intrigado com isto. Qualquer outra pêra serviria perfeitamente, se a ideia é comer a pêra. «Mas é isso mesmo», diz ela, «eu não quero comê-la. Quero aquela pêra ali. Nenhuma outra me serve.» O que há nesta pêra que atrai a Raquel? O que explica a sua insistência em exigir *esta* pêra e nenhuma outra?

O juízo de beleza poderia explicar este estado de espírito: «Quero aquela pêra por ela ser tão bela.» Querer alguma coisa pela sua beleza é querê-la *a ela* e não querer fazer algo com ela. Por outro lado, se a Raquel segurasse a pêra, se a voltasse e a estudasse de todos os ângulos, não poderia dizer «Bom, é isto, estou satisfeita.» Se ela queria a pêra pela sua beleza, não se poderia atingir um ponto em que o seu desejo pudesse ser satisfeito, nem haveria alguma acção, processo ou qualquer outra coisa, na sequência dos quais o desejo se extinguisse e acabasse. A rapariga poderia querer inspeccionar a pêra devido

a variadíssimas razões ou mesmo por razão nenhuma. Porém, querer a pêra devido à sua beleza não é querer inspeccioná-la: é querer contemplá-la – e isso é mais do que procurar informação ou do que a expressão de um apetite. Há aqui um querer desprovido de objectivo, um desejo que não pode ser satisfeito, uma vez que nada há que possa ser entendido como satisfação do mesmo.

Suponha-se agora que alguém oferece a Raquel outra pêra da mesma fruteira, dizendo: «Toma lá, vai dar ao mesmo.» Não mostraria isto falta de compreensão pelas motivações da Raquel? Ela está interessada *nisto*: num determinado fruto que considera muito belo. Nenhum substituto pode satisfazer o interesse da rapariga, visto que se trata de um interesse por uma coisa individual, pelo que essa coisa é. Se a Raquel quisesse o fruto para outro propósito – para o comer, digamos, ou para o atirar ao homem que está a aborrecê-la –, qualquer outro objecto serviria. Nesse caso, ela não desejaria aquela pêra em particular, mas qualquer outro membro de uma classe equivalente em termos de funcionalidade.

O exemplo faz lembrar um outro dado por Wittgenstein nas suas *Conferências sobre a Estética*. Sento-me a ouvir um quarteto de Mozart; a minha amiga Raquel entra na sala, tira o disco e põe outro – digamos, um quarteto de Haydn – dizendo: «Ouve este, vais gostar na mesma.» A Raquel mostra não ter percebido o meu estado de espírito. O meu interesse no quarteto de Mozart não pode ser satisfeito pelo quarteto de Haydn, embora possa obviamente ser eclipsado por ele.

O problema aqui em causa não é facilmente expresso com exactidão. Posso ter escolhido o quarteto de Mozart como terapia, sabendo que no passado ele teve sempre um efeito relaxante. O quarteto de Haydn até pode ter o mesmo efeito terapêutico e ser, nesse sentido, um substituto apropriado. Mas nesse caso é um substituto *terapêutico* e não musical. Podia ter substituído o quarteto de Mozart por um banho quente ou por um passeio a cavalo – terapias igualmente eficazes para acalmar os nervos. Porém, o quarteto de Haydn não pode substituir o interesse que tenho no de Mozart pela simples razão de que o meu interesse no quarteto de Mozart está centrado *neste* quarteto, pelo que ele é em particular e não por causa de qualquer outro propósito que lhe seja dado.

Uma advertência

Há um perigo envolvido quando se leva a sério a distinção vinda do século XVIII entre belas-artes e artes úteis. Segundo uma certa interpretação, esta distinção pode dar a ideia de que a utilidade de algo – um edifício, uma ferramenta, um carro – deve ser inteiramente *posta de lado* em qualquer juízo sobre a sua beleza. Ter experiência da beleza, pode parecer, implica que devemos concentrar-nos na forma pura, separada da utilidade. Mas assim estamos a ignorar que o conhecimento da função é um preliminar vital para a experiência da forma. Suponha-se que uma pessoa coloca na sua mão um objecto inusitado – uma faca, um ferro de limpar cascos, um bisturi, um ornamento ou qualquer outro. Suponha-se também que essa pessoa lhe pede a sua opinião sobre a beleza do objecto. Não seria certamente um contra-senso se dissesse que não podia ter qualquer opinião sobre o assunto antes de conhecer a suposta função do objecto. Ao ficar a saber que se trata de uma calçadeira, poderia então responder: sim, para calçadeira até é muito bela; se fosse uma faca seria uma coisa mal feita.

O arquitecto Louis Sullivan foi mais longe, argumentando que a beleza na arquitectura (e, por implicação, nas outras artes úteis) surge quando a forma segue a função. Por outras palavras, temos experiência da beleza quando percebemos como a função de uma coisa gera as suas características observáveis e é delas expressão. O *slogan* «a forma segue a função» tornou-se a partir de então uma espécie de manifesto, tendo persuadido toda uma geração de arquitectos a tratarem a beleza como um subproduto da funcionalidade e não como o objectivo determinante (como era para a escola de belas-artes contra a qual Sullivan se rebelava).

Há aqui uma profunda controvérsia, cujos contornos se tornarão claros apenas à medida que o argumento deste livro for desenvolvido. Juntemos uma advertência à advertência, observando que, ao contrário do que pensa Sullivan, quando falamos de bela arquitectura a função segue a forma. O uso dado a belos edifícios muda e edifícios inteiramente funcionais são deitados abaixo. A Santa Sofia em Istambul foi construída para ser igreja, tendo sido transformada em

quartel, em seguida em cavalariça, depois em mesquita e finalmente em museu. Os *lofts* da Lower Manhattan passaram de armazéns a apartamentos, a lojas e (em alguns casos) outra vez a armazéns – mantendo sempre o seu charme e sobrevivendo precisamente graças a isso. Claro que o conhecimento da função arquitectónica é importante para fazer um juízo de beleza, mas essa função está ligada ao objectivo estético: a coluna está lá para dar dignidade, para aguentar a arquitrave, para elevar o edifício muito acima da sua própria entrada, conferindo-lhe assim um lugar proeminente na rua onde se encontra e assim por diante. Por outras palavras, quando levamos a beleza a sério, a função deixa de ser uma variável independente e é absorvida pelo objecto estético. Trata-se de um modo diferente de enfatizar a impossibilidade de encarar a beleza de um ponto de vista puramente instrumental. Está sempre presente a necessidade de encarar a beleza pelo que ela é, como um objectivo que qualifica e limita quaisquer outros propósitos que possamos ter.

A beleza e os sentidos

Existe uma velha perspectiva que considera a beleza um objecto de deleite *sensorial* e não intelectual e que os sentidos têm sempre de estar envolvidos na sua apreciação. Por esse motivo, quando a filosofia da arte toma consciência de si mesma, no princípio do século XVIII, autoproclamou-se «estética», do grego *aisthesis*, sensação. Quando Kant escreveu que o belo é aquilo que compraz *imediatamente e na ausência de conceitos*, embelezou ricamente esta tradição de pensamento. S. Tomás também parece ter defendido a ideia, definindo o belo na primeira parte da *Suma* como aquilo que apraz à vista (*pulchra sunt quae visa placent*). No entanto, acaba por modificar esta declaração na segunda parte da obra, escrevendo «de todos os sentidos, o belo só se relaciona com a vista e com a audição, pois estes são os que fornecem mais conhecimento (*maxime cognoscitive*)». Isto sugere que S. Tomás não limitava o estudo da beleza ao sentido da vista e que também estava menos preocupado com o impacte sensorial do belo do que com o seu significado intelectual – mesmo tratando-se de um significado que pode apreciar-se apenas por ver e ouvir.

A questão pode aqui parecer demasiado simples: o prazer da beleza é sensorial ou intelectual? E qual a diferença entre os dois? O prazer de um banho quente é sensorial; o prazer de um quebra-cabeças matemático é intelectual. Mas entre esses dois extremos há uma miríade de posições intermédias. Por isso, a questão de saber-se onde começa e acaba o prazer estético no interior destes limites tornou-se numa das questões mais debatidas em estética. Ruskin, numa passagem famosa de *Modern Painters*, distinguia meramente entre o interesse sensual, a que chamava *aisthesis*, e o *verdadeiro* interesse em arte, a que chamava *theoria*, do grego «contemplação» – sem com isso querer, no entanto, equiparar a arte à ciência ou negar o envolvimento dos sentidos na apreciação da beleza. A maior parte dos pensadores evitou a inovação linguística de Ruskin e manteve o termo *aisthesis*, reconhecendo, não obstante, que isso não denota um enquadramento mental puramente sensório.

Uma bela face, uma bela flor, uma bela melodia, uma bela cor – todas elas são decerto objecto de um certo prazer sensorial, um prazer resultante de uma coisa ser vista ou ouvida. Mas o que dizer de um belo romance, de um belo sermão, de uma bela teoria em física ou de uma bela prova matemática? Se associamos demasiado a beleza de um romance ao seu *som* quando lido em voz alta, temos de considerar a tradução do romance como uma obra de arte inteiramente diferente do romance na língua original. Isso seria negar tudo o que é realmente interessante na arte do romance – o desenrolar de uma história, o modo controlado de libertar a informação sobre mundos imaginários e as reflexões que acompanham a intriga e que reforçam o significado desta.

Além disso, se associarmos demasiado a beleza aos sentidos, podemos dar connosco a perguntar porque tantos filósofos, de Platão a Hegel, estatuíram que a experiência da beleza nada tem a ver com os sentidos do paladar, do tacto e do olfacto. Não se dedicam os amantes do vinho e da comida ao seu tipo de beleza? Não há belos aromas, assim como belos sabores e belos sons? Não sugere a vasta literatura crítica devotada à avaliação da comida e dos vinhos um paralelo próximo entre as artes do estômago e as da alma?

Eis como eu, de modo muito sucinto, responderia a estas considerações. Ao apreciarmos uma história, estamos certamente mais interessados *naquilo que está a ser dito* do que no carácter sensório dos sons usados quando ela é lida em voz alta. No entanto, se as histórias e os romances se reduzissem simplesmente à informação neles contida, como explicar o facto de nós regressarmos constantemente às palavras, lendo passagens favoritas, deixando que os sentidos permeiem os nossos pensamentos muito depois de conhecermos a intriga? A sequência pela qual a história se desenrola, o *suspense*, o equilíbrio entre narrativa e diálogo, e entre estes dois e o comentário do narrador, todos estes aspectos têm um carácter sensorial, no sentido em que assentam em antecipações e desfechos e em que dependem do modo como a narrativa metodicamente se desenrola diante da nossa percepção. Nessa medida, um romance dirige-se aos sentidos – embora não como um objecto de deleite sensório, à maneira de um chocolate delicioso ou de um belo vinho velho, mas como algo que se *apresenta* à mente *através* dos sentidos.

Tome-se qualquer um dos contos de Tchékhov. Não interessa se numa tradução as frases não soam de modo algum como o original russo. Os contos continuam a apresentar imagens e acontecimentos na mesma sequência sugestiva. Continuam a dizer tanto implicitamente quanto explicitamente e a esconder tanto quanto revelam. Continuam a seguir-se uns aos outros com a lógica das coisas que se observam e não com a lógica da síntese. A arte de Tchékhov capta a vida tal como ela é vivida e destila-a em imagens que contêm cenas pungentes, tal como uma gota de orvalho contém o céu. Ao seguirmos uma dessas histórias estamos a construir um mundo cuja interpretação é a cada momento dominada pelos suspiros e sons que imaginamos.

No que toca ao paladar e ao olfacto, creio que os filósofos fizeram bem em deixá-los nas margens do nosso interesse na beleza. Sabores e cheiros não tornam possível o tipo de organização sistemática que transforma sons em palavras e tons. Podemos ter com eles prazer, mas apenas a um nível sensual que mal atrai a nossa imaginação ou pensamento. Sabores e cheiros não são, por assim dizer, suficientemente intelectuais para despertarem o interesse na beleza.

Apontaram-se aqui brevemente apenas algumas conclusões que exigem argumentação mais desenvolvida, que neste momento ainda não pode ser apresentada. Em vez de se enfatizar o carácter «imediato», «sensório» e «intuitivo» da experiência da beleza, proponho que se considere, em alternativa, o modo pelo qual um objecto *se nos apresenta* nesse tipo de experiência.

O interesse desinteressado

Pondo estas observações lado a lado com os nossos seis truísmos, podemos alinhavar uma conclusão exploratória: dizemos que algo é belo quando retiramos comprazimento da sua contemplação enquanto objecto individual, pelo que ele é, e na *forma com que se apresenta*. Isto é assim mesmo quando se trata daqueles objectos que, como uma paisagem ou uma rua, não são propriamente indivíduos, mas miscelâneas casuais. Estas entidades complexas são *emolduradas* pelo interesse estético; são, por assim dizer, mantidas em conjunto, dentro de um olhar unificado e unificador.

É difícil indicar com precisão a data de nascimento da estética moderna. Mas é inegável que o assunto avançou consideravelmente com *Characteristics* (1711), do terceiro conde de Shaftesbury, um discípulo de Locke e um dos mais influentes ensaístas do século XVIII. Nesta obra, Shaftesbury procura explicar as peculiaridades do juízo de beleza em termos da atitude *desinteressada* daquele que faz o juízo. Estar interessado na beleza é pôr de parte todos os interesses, de modo a prestar atenção à própria coisa. Kant (*Crítica da Faculdade do Juízo*, 1795) pegou na ideia, construindo sobre ela uma teoria estética bastante controversa. De acordo com ele, temos uma relação «interessada» com coisas ou pessoas quando as usamos como meios para satisfazerem os nossos interesses. Por exemplo, quando uso um martelo para pregar um prego ou uma pessoa para entregar uma mensagem. Os animais têm somente atitudes «interessadas». Em tudo o que fazem são movidos pelos seus desejos, necessidades e apetites, tratando os objectos e os outros animais apenas como instrumentos para sua satisfação. Nós, pelo contrário, distinguimos, quer ao nível do pensamento quer do comportamento, entre aquelas coisas que são

para nós meios e aquelas que são *fins em si mesmas*. Em relação a certas coisas manifestamos um interesse que não é governado pelo interesse, mas que é, por assim dizer, inteiramente *devotado* ao objecto.

Este modo de apresentar o assunto é controverso. Em parte porque Kant – como acontece em todos os seus escritos – procura persuadir-nos subtilmente a sancionar um sistema no qual cada pensamento tem sempre implicações de grande alcance. Ainda assim, podemos perceber o que Kant pretende se considerarmos um exemplo simples. Imagine-se uma mãe a embalar o seu bebé, olhando-o com amor e satisfação. Não dizemos que ela tem um *interesse* que é satisfeito por esta criança, como se qualquer outro bebé pudesse desempenhar o mesmo papel. Nem há um interesse da mãe que o bebé possa satisfazer, nem um *fim* para o qual o bebé sirva como meio. É o bebé, ele mesmo, que interessa à mãe; ou seja, é o objecto de interesse apenas por aquilo que é. Se a mulher fosse movida por um interesse – digamos, interesse em persuadir alguém a empregá-la como ama – o bebé deixaria, nesse caso, de ser o foco único e final do seu estado de espírito. Qualquer outra criança que lhe permitisse fazer os sons e as expressões convenientes serviria na mesma para atingir o objectivo. O facto de ela não olhar o seu objecto como um entre muitos possíveis substitutos é sinal de uma atitude desinteressada. Claro que nenhum outro bebé «serviria na mesma» para a mãe que adora a criatura que tem nos braços.

O prazer desinteressado

Ter uma atitude desinteressada relativamente a alguma coisa não é necessariamente não ter interesse nela, mas ter um certo tipo de interesse. Dizemos frequentemente das pessoas que generosamente ajudam outros em tempos difíceis que agem desinteressadamente, querendo com isso significar que não são motivadas por interesse próprio ou por outro interesse que não seja fazerem *apenas isto*, nomeadamente ajudarem os seus vizinhos. Essas pessoas têm um *interesse desinteressado*. Como é isso possível? A resposta de Kant é que isso não seria possível se todos os nossos interesses fossem determinados pelos nossos desejos, pois um interesse que decorre de um

desejo aspira à satisfação desse desejo, que é um interesse *meu*. Contudo, um outro pode ser desinteressado desde que seja determinado pela (ou derive da) razão.

A partir desta primeira ideia – já de si controversa –, Kant retira uma conclusão notável. Existe um certo tipo de interesse desinteressado, argumenta, que é um interesse da razão: não um interesse meu, mas um interesse da razão existente *em* mim. É desta maneira que Kant explica a motivação moral. Quando pergunto a mim mesmo não o que quero fazer mas o que devo fazer, distancio-me de mim e coloco-me na posição de um juiz imparcial. A motivação moral deriva de eu pôr os meus interesses de lado e considerar a questão perante mim apelando apenas à razão – e isso significa apelar a considerações que qualquer ser racional também estaria disposto a aceitar. Desta postura, assente numa inquirição desinteressada, somos levados inexoravelmente, pensa Kant, ao imperativo categórico que nos diz para agirmos exclusivamente segundo aquela máxima que podemos querer como lei para todos os seres racionais.

Num outro sentido, porém, a motivação moral é *interessada*: o interesse da razão é também o princípio determinante da minha vontade. Procuro tomar uma decisão e fazer o que a razão requer – é isto que a palavra «devo» implica. No caso do juízo de beleza, porém, eu encontro-me *puramente* desinteressado, abstraído de considerações de ordem prática e considerando o objecto suspendendo todos os desejos, interesses e objectivos.

Este entendimento estrito de desinteresse parece pôr em causa o primeiro dos nossos truísmos: a relação entre beleza e prazer. Quando tenho prazer com uma experiência desejo repeti-la e esse desejo é um interesse meu. Sendo assim, o que podemos querer dizer com *prazer* desinteressado? Como possui a razão um prazer existente «em mim» e que prazer é esse afinal? É certo que somos atraídos por coisas belas como o somos por outras fontes de satisfação devido ao prazer que elas proporcionam. A beleza não é a fonte do prazer desinteressado, mas simplesmente a fonte de um prazer universal: o interesse que temos na beleza e no prazer que a beleza proporciona.

Podemos encarar o pensamento de Kant de uma forma mais complacente se distinguirmos entre prazeres. Há-os de muitos tipos,

como podemos ver se compararmos o prazer proporcionado por uma droga, o de um copo de vinho, o prazer do nosso filho que passa num exame e o que encontramos num quadro ou numa obra musical. Quando o meu filho me diz que venceu um prémio de matemática na escola eu sinto prazer, mas o meu prazer é interessado, pois surge da satisfação de um interesse meu – o meu interesse parental no sucesso do meu filho. Quando leio um poema, o meu prazer não depende de outro interesse a não ser o meu interesse *nisto*, ou seja, no próprio objecto que tenho diante da mente. Claro que outros interesses *influenciam o modo como se desenvolve* o meu interesse pelo poema: o meu interesse em estratégia militar leva-me à *Ilíada*, o meu interesse em jardins ao *Paraíso Perdido*. No entanto, o prazer na beleza de um poema é o resultado de um interesse *nele*, exactamente por aquilo que ele é.

Posso ter sido obrigado a ler o poema para passar no exame. Em tal caso, sinto prazer em tê-lo lido. Tal prazer é novamente um prazer interessado, um prazer que provém do meu interesse em *ter lido* o poema. Estou satisfeito *porque* li o poema, desempenhando aqui a palavra «porque» o decisivo papel de definir a natureza do meu prazer. A nossa linguagem reflecte em parte esta complexidade do conceito de prazer: falamos de prazer *resultante de*, prazer *de* ou *em* e prazer *porque*. Como disse Malcolm Budd, o prazer desinteressado nunca é prazer *de um facto*. Nem o prazer da beleza é – como defendi anteriormente – puramente sensório, como o prazer *de* um banho quente. E não é certamente como o prazer que provém da inalação de cocaína, que não é um prazer *na* cocaína mas um prazer *resultante dela*.

O prazer desinteressado é um tipo de prazer *de* ou *em*. Mas foca-se no seu objecto e depende do pensamento. Usando um termo técnico, dir-se-ia que tem uma «intencionalidade» específica. O prazer de um banho quente não depende de qualquer pensamento acerca do banho, não podendo, assim, ser confundido com um prazer desinteressado. Os prazeres intencionais, por contraste, são parte da vida cognitiva. O meu prazer ao ver o meu filho ganhar a prova de salto em comprimento desaparece assim que descubro que aquele que triunfou não era o meu filho, mas um rapaz parecido com ele. O meu prazer inicial estava errado. Esses erros podem pagar-se caro,

como no caso de Lucrécia ao abraçar o homem que tomou pelo seu marido, descobrindo depois que se tratava do violador Tarquínio.

Os prazeres intencionais formam, portanto, uma subclasse fascinante do prazer. Integram-se completamente na vida da mente. Podem ser neutralizados através de argumentos e amplificados pela atenção. Não surgem, como os prazeres da comida e da bebida, de sensações agradáveis, mas representam uma parte vital no exercício das nossas capacidades cognitivas e emocionais. O prazer da beleza é similar. Só que não é apenas intencional, é contemplativo, alimentando-se da forma que o objecto apresenta, renovando-se constantemente a partir dessa fonte.

O meu prazer na beleza é, portanto, como uma dádiva que me é concedida. Neste particular, faz lembrar o prazer que as pessoas experimentam na companhia dos amigos. Tal como o prazer da amizade, o prazer na beleza é *curioso*: procura compreender o seu objecto e valorizar aquilo que encontra. Assim, tende para um juízo sobre a sua própria validade e, do mesmo modo que todo o juízo racional, este tipo de juízo faz apelo explícito à comunidade dos seres racionais. Era isto o que Kant queria dizer quando argumentava, a respeito do juízo de gosto, que procuro «ganhar o assentimento dos outros», ao expressar o meu juízo, não enquanto opinião pessoal mas como um veredicto obrigatório que merece o acordo de todos os seres racionais, contando que fazem o que eu estou a fazer, pondo os seus próprios interesses de lado.

Objectividade

O que Kant afirma não é que o juízo de gosto *é* obrigatório para toda a gente, mas que aquele que faz um juízo de gosto, fá-lo *apresentar-se* como tal. Trata-se de uma sugestão extraordinária, embora esteja de acordo com os truísmos que ensaiei previamente. Quando descrevo alguma coisa como bela estou a descrevê-*la* e não os meus sentimentos em relação a ela – estou a fazer uma alegação e isso parece implicar que os outros, se olharem para as coisas como deve ser, concordarão comigo. Além de mais, a descrição de algo como belo tem um carácter de juízo, de veredicto, para o qual faz sentido pedir uma justifica-

ção. Posso não ser capaz de oferecer quaisquer razões definitivas em favor do meu juízo, mas se assim é trata-se de um facto que tem a ver comigo e não com o meu juízo. Talvez outra pessoa, com mais prática na arte da crítica, possa justificar o veredicto. A questão de saber se razões críticas são realmente *razões* é, como notei anteriormente, uma questão altamente controversa. A posição de Kant era que os juízos de gosto são universais, mas subjectivos: baseiam-se na experiência imediata daquele que faz o juízo e não em argumentação racional. Apesar disso, não devemos ignorar o facto de as pessoas discutirem constantemente juízos estéticos e de tentarem a toda a hora chegar a algum acordo. A discordância estética não é uma discordância confortável, como o é a discordância sobre o gosto na comida (que radica mais propriamente em diferenças do que em discordâncias). No caso do planeamento urbano, por exemplo, a discordância estética é terreno de litígio feroz e de aplicação de leis.

Andar em diante

Começámos com alguns truísmos sobre a beleza e avançámos para uma teoria – a teoria de Kant – que está longe de ser trivial, sendo até, na verdade, inerentemente controversa, em virtude do modo como define o juízo estético e por atribuir a este último um lugar central na vida de um ser racional. Não digo que a teoria de Kant seja verdadeira. De qualquer modo, fornece um ponto de partida interessante para discutir uma matéria que permanece tão controversa hoje como o era quando Kant escreveu a terceira *Crítica*. E há uma coisa seguramente certa no argumento de Kant, que é a ideia de que a experiência da beleza, tal como o juízo no qual ela emerge, é uma prerrogativa de seres racionais. Só criaturas como nós – com linguagem, consciência de si, razão prática e juízo moral – podem olhar para o mundo deste modo vigilante e desinteressado, por forma a apoderarem-se do objecto que se apresenta e retirarem *dele* prazer.

Antes de prosseguir, porém, é importante considerar duas questões que evitei até ao momento: a das origens evolutivas do sentido da beleza e aquela associada ao lugar da beleza no desejo sexual.

2

A BELEZA HUMANA

No primeiro capítulo deste livro identifiquei um estado de espírito – aquele que está em causa quando nos confrontamos com a beleza – e um juízo que parece estar implícito naquele. Analisei esse estado de espírito, procurando mostrar como ele podia explicar certos truísmos sobre a beleza consensualmente aceites como verdadeiros. A argumentação foi toda ela inteiramente *a priori*, focando-se em distinções e observações que são supostamente evidentes para as pessoas que compreendem o significado dos termos usados para as expressar. A questão que temos agora de considerar é saber se este estado de espírito tem algum fundamento racional, se ele nos diz algo sobre o mundo em que vivemos e se exercitá-lo faz parte da realização humana. Seria este, de qualquer maneira, o tratamento filosófico do nosso tópico.

Ele não é, contudo, a abordagem da psicologia evolucionista, que defende que entendemos melhor os nossos estados de espírito se identificarmos as suas origens evolutivas e a contribuição que estas (ou alguma versão delas anterior) possam ter dado para as estratégias reprodutivas dos nossos genes. Porque é mais fácil a um organismo passar a sua herança genética se exercitar as suas emoções diante de coisas belas? Esta questão científica, ou de aparência científica, é

para muitas pessoas o que resta de significativo na estética – a única questão que hoje em dia permanece acerca da natureza ou valor do sentimento de beleza.

No seio dos psicólogos evolucionistas existe uma controvérsia entre aqueles que admitem a possibilidade da selecção de grupo e os que, como Richard Dawkins, afirmam que a selecção ocorre ao nível do organismo individual, pois é aí, e não no grupo, que os genes se reproduzem. Sem tomar partido nesta controvérsia, podemos reconhecer dois grandes tipos de estética evolucionista: um que mostra as vantagens do grupo que possui sentido estético, outro que defende que os indivíduos dotados de interesses estéticos têm maior capacidade de transmitirem os seus genes.

O primeiro tipo de teoria é proposto pela antropóloga Ellen Dissanayake, que, em *Homo Aestheticus*, argumenta que a arte e o interesse estético devem ser comparados aos rituais e aos festivais – ramos da necessidade humana de «tornar especial», de tirar objectos, acontecimentos e relações humanas dos seus usos quotidianos, transformando-os no foco da atenção colectiva. Este «tornar especial» reforça a coesão do grupo e leva as pessoas a atribuírem às coisas que são realmente importantes para a sobrevivência da comunidade – sejam elas o casamento, as armas, os funerais ou cargos públicos – notoriedade pública e uma aura que as protege da desatenção negligente e da erosão emocional. A necessidade profundamente enraizada de «tornar especial» explica-se pela vantagem que este mecanismo confere às comunidades humanas, ao mantê-las coesas nas ocasiões em que estão ameaçadas e ao reforçar a sua confiança reprodutiva em ocasiões de prosperidade e paz.

A teoria é interessante e contém um indubitável elemento de verdade, mas é insuficiente enquanto explicação crítica do que é distintivo do fenómeno estético. Embora o senso da beleza possa estar enraizado em alguma necessidade colectiva de «tornar especial», a beleza, ela mesma é um caso especial do especial, não devendo ser confundida com o ritual, o festival ou a cerimónia, ainda que estas coisas possam possuir beleza. A vantagem que advém a uma comunidade da protecção cerimonial das coisas importantes pode acontecer sem a experiência da beleza. Há muitas outras maneiras pelas

quais as pessoas separam as coisas das suas funções habituais e lhes conferem uma aura valiosa. Por exemplo, através de acontecimentos desportivos, como os descritos por Homero; ou através de rituais religiosos, nos quais a presença solene dos deuses é invocada para protecção de uma instituição ou prática que necessitem de apoio colectivo. O desporto e a religião são, do ponto de vista antropológico, vizinhos próximos do sentido da beleza. Do ponto de vista da filosofia, porém, as distinções são aqui tão importantes quanto as ligações. Quando as pessoas se referem ao futebol como «o belo desporto», descrevem-no do ponto de vista do espectador, como um fenómeno quase estético. Em si mesmo, como exercício competitivo, no qual a habilidade e a força são testadas, o desporto deve ser distinguido tanto da arte quanto da religião, sendo que cada um dos três fenómenos tem o seu próprio significado especial na vida dos seres racionais.

Uma objecção semelhante pode fazer-se à teoria mais individualista proposta por Geoffrey Miller em *The Mating Mind*, seguida por Steven Pinker em *How the Mind Works*. De acordo com esta teoria, o sentido da beleza emergiu do processo de selecção sexual – uma sugestão feita originalmente por Darwin em *A Descendência do Homem*. Na ampliação de Miller, a teoria sugere que, ao procurar tornar-se mais belo, o homem está a fazer o que o pavão faz quando exibe a sua cauda: a dar um sinal da sua aptidão reprodutiva, à qual uma mulher responde à semelhança da pavoa, pretendendo-o por causa dos seus genes (embora não tenha consciência do que faz). Claro que a actividade estética humana é mais complexa do que as exibições instintivas das aves. Os homens não usam somente penas e tatuagens; pintam quadros, escrevem poesia, cantam canções. Porém, todas estas coisas são sinais de força, engenho e bravura e, portanto, indícios claros da aptidão reprodutiva. As mulheres sentem-se fascinadas, impressionadas e cheias de desejo por estes gestos artísticos, podendo a Natureza seguir o seu curso pelo triunfo mútuo dos genes que transportam a sua durável herança.

Mas é claro que as actividades vigorosas que não correspondem à criação artística trariam uma igual contribuição para essa estratégia genética. Assim, a explicação, mesmo se verdadeira, não nos permiti-

rá identificar o que é específico ao sentimento de beleza. Mesmo se a cauda do pavão e a *Arte da Fuga* têm uma ascendência comum, a apreciação a que a primeira dá lugar é de um tipo completamente diferente da que pode ser dirigida à última. Já deve ser claro do argumento desenvolvido no primeiro capítulo que apenas os seres racionais têm interesses estéticos e que a sua racionalidade é activada pela beleza, como o é pelo juízo moral e pela crença científica.

Um pouco de lógica

O sentimento da beleza pode ser suficiente para levar uma mulher a escolher um homem pela aptidão reprodutiva deste, mas não é para tal necessário. O processo de selecção sexual podia ter ocorrido sem *este* modo particular de interesse num outro indivíduo. Portanto, uma vez que não podemos inferir que o sentimento de beleza é necessário para o processo de selecção sexual, não podemos usar o fenómeno da selecção sexual como explicação conclusiva do sentimento da beleza, muito menos como um modo de decifrar o que esse sentimento *significa*. Se queremos ter uma imagem clara do lugar da beleza, e da nossa reacção a ela, na evolução da nossa espécie, temos de acrescentar algo mais a respeito da especificidade do juízo estético. Este *algo mais* deve ter em conta os seguintes factos: que os homens apreciam as mulheres pela sua beleza, pelo menos tanto quanto as mulheres os apreciam pelo mesmo motivo; que as mulheres também são activas na produção de beleza, quer na arte quer na vida quotidiana; que as pessoas associam a beleza aos seus esforços e aspirações mais elevados, sentem-se perturbadas pela sua ausência e consideram um certo grau de consenso estético como essencial à vida em sociedade. Como estão as coisas, a psicologia evolucionista da beleza dá-nos uma imagem do ser humano e da sociedade humana em que o elemento estético está privado da sua intencionalidade específica e dissolvido em vagas generalidades que subestimam o lugar peculiar do juízo estético na vida do agente racional.

Apesar disso, e mesmo que o tratamento da questão oferecido por Miller não faça luz sobre o sentimento que procura explicar, é seguramente razoável acreditar que alguma relação há entre beleza e sexo.

Pode ser que estejamos errados ao procurar uma ligação causal entre estes dois aspectos da condição humana. Pode ser que estejam ligados de modo mais íntimo. Pode ser que as coisas sejam como Platão defendeu tão fortemente, ou seja, que o sentimento da beleza seja uma componente central do desejo sexual. Se assim é, há certamente implicações não apenas para a compreensão do desejo como também para a teoria da beleza. Em particular, levantar-se-ão dúvidas sobre a ideia de que a nossa atitude em face da beleza é intrinsecamente desinteressada. Que atitude é mais interessada do que o desejo sexual?

Beleza e desejo

Platão não escrevia sobre o sexo e sobre a diferença sexual com o entendimento que fazemos hoje desses conceitos, mas sobre *eros*, esse impulso irresistível que, para Platão, atinge o seu máximo entre pessoas do mesmo sexo, sendo sentido especialmente por um homem de mais idade tocado pela beleza de um jovem, como o amor que, de acordo com Dante, «faz mover o Sol e as outras estrelas». O tratamento da beleza de Platão tem começo, portanto, noutro truísmo:

(VII) A beleza de uma pessoa instiga o desejo.

Platão acreditava que o desejo é algo real e também uma espécie de erro; um erro que, no entanto, nos diz algo de importante sobre nós mesmos e sobre o Cosmos. Alguns argumentam que não é a beleza que instiga o desejo, mas o desejo que convoca a beleza – que, ao desejar alguém, vejo-o ou vejo-a como belo, sendo este um dos modos pelos quais a mente, para tomar de empréstimo a metáfora de Hume, «se estende a si mesma sobre os objectos». Mas isto não reflecte com exactidão a experiência da atracção sexual. Os nossos olhos deixam-se cativar pelo belo rapaz ou bela rapariga e é a partir desse momento que o nosso desejo começa. Pode haver uma outra maneira mais madura de desejo sexual, que nasce do amor e que encontra beleza nos traços já abandonados pela juventude de um companheiro de uma vida. Porém, e de modo enfático, não é este fenómeno que Platão tinha em mente.

Seja qual for o modo pelo qual olhemos o assunto, o sétimo truísmo cria um problema para a estética. No domínio da arte, a beleza é um objecto de contemplação e não de desejo. A apreciação da beleza de uma pintura ou de uma sinfonia não implica uma atitude concupiscente; e mesmo se, por motivos financeiros, me é possível roubar a pintura, não há certamente maneira de abandonar a sala de concertos com uma sinfonia no bolso. Significa isto que há dois tipos de beleza – a beleza das pessoas e a beleza da arte? Ou significa que o desejo que surge do contacto com a beleza humana é uma espécie de erro que cometemos e que a nossa atitude em face da beleza, em todas as suas formas, tende realmente para o contemplativo?

Eros **e amor platónico**

Platão foi convencido pela última destas duas ideias. Identificou *eros* como a origem do desejo sexual e também do amor pela beleza. *Eros* é uma forma de amor que procura a união com o seu objecto e também fazer cópias dele – tal como homens e mulheres fazem cópias de si mesmos através da reprodução sexual. A juntar a essa forma básica (assim Platão a via) de amor erótico existe uma outra superior, na qual o objecto do amor não é possuído, mas contemplado. Nele, o processo de cópia não ocorre no domínio de entidades particulares concretas, mas no das ideias abstractas – ao nível das «formas», como foram descritas por Platão. Ao contemplar a beleza, a alma liberta-se da sua imersão nas coisas meramente sensuais e concretas e ascende a uma esfera mais alta, onde não é o rapaz belo que é observado, mas a própria forma do belo. Esta penetra na alma por um verdadeiro acto de posse, conforme o modo com que as ideias se reproduzem em geral a si mesmas nas almas daqueles que as compreendem. Esta forma mais alta de reprodução corresponde a parte do desejo de imortalidade, que é, neste mundo, o anseio mais elevado da alma. Mas ela é disso impedida se estiver exageradamente fixada ao tipo mais baixo de reprodução, uma forma de aprisionamento no aqui e agora.

De acordo com Platão, o desejo sexual, na sua forma comum, envolve uma vontade de possuir o que é mortal e transitório e uma

consequente escravidão na parte mais baixa da alma, aquela que está mergulhada na imediatez sensual e nas coisas deste mundo. O amor à beleza é realmente um sinal para nos libertarmos dessa ligação sensorial e para dar início à ascensão da alma para o mundo das ideias, para aí participar na versão divina de reprodução, que nada mais é do que a compreensão e transmissão de verdades eternas. Este é o verdadeiro tipo de amor erótico e manifesta-se na ligação casta entre homem e rapaz, na qual o primeiro desempenha o lugar de professor, ultrapassa os seus sentimentos lascivos e olha a beleza do rapaz como um objecto de contemplação, uma instância no aqui e agora da ideia eterna do belo.

Este conjunto portentoso de ideias teve uma longa história subsequente. A maneira inebriante de misturar amor homoerótico, profissão de professor e redenção da alma, tocou o coração dos professores (homens, especialmente) ao longo dos séculos. A versão heterossexual do mito platónico teve, por sua vez, enorme influência na poesia medieval e na visão cristã da mulher, e de como a mulher devia ser entendida, inspirando algumas das mais belas obras de arte da tradição ocidental, desde *Knight's Tale* de Chaucer e *Vita Nuova* de Dante ao *Nascimento de Vénus* de Botticelli e aos sonetos de Miguel Ângelo. Basta, todavia, uma dose normal de cepticismo para se ficar com a impressão de que há, na visão platónica, mais desejo de verdade do que verdade propriamente dita. Como pode o mesmo estado de espírito ser desejo sexual por um rapaz e (após um pouco de autodisciplina) contemplação deliciada de uma ideia abstracta? É como dizer-se que o desejo de um bife podia ser satisfeito (após um pouco de esforço mental) olhando-se para o retrato de uma vaca.

Contemplação e desejo

É verdade, no entanto, que os objectos do juízo estético e do desejo sexual podem ser descritos como belos, mesmo se ambos fazem surgir interesses radicalmente diferentes naquele que os descreve como tal. Uma pessoa, ao deparar-se-lhe o rosto de um homem de idade, cheio de interessantes rugas e pregas, mas de olhar distinto e plácido, pode descrevê-lo como belo. No entanto, não entendemos

o juízo da mesma maneira na exclamação «Ela é uma beleza!», proferida por um jovem impetuoso ao olhar para uma rapariga. O jovem *vai atrás* da rapariga, deseja-a, não apenas no sentido de querer olhar para ela, mas porque quer abraçá-la e beijá-la. O acto sexual é descrito como a «consumação» deste tipo de desejo – embora não devamos pensar que seja necessariamente aquilo que à partida se quer, ou que o acto sexual faça desaparecer o desejo, tal como beber um copo de água mitiga a vontade de beber.

No caso do belo ancião, não há este género de «ir atrás»: nenhuma segunda intenção, nenhum desejo de possuir o objecto belo, ou de retirar, de alguma maneira, algum benefício dele. O rosto do homem de idade tem, para nós, significado, e se procuramos alguma satisfação encontramo-la nesse rosto, na coisa que contemplamos e no acto de contemplação. É seguramente absurdo pensar-se que este estado de espírito é igual ao do jovem empolgado que busca a conquista. Quando, no meio do desejo sexual, contemplamos a beleza de quem é a nossa companhia, afastamo-nos do nosso desejo, como se absorvendo-o numa intenção mais alargada e menos imediatamente sensual. Este é, decerto, o significado metafísico do olhar erótico: é uma procura de conhecimento – um pedido para que outra pessoa brilhe diante de nós, na sua forma sensória, dando-se assim a conhecer.

Por outro lado, não há dúvida de que a beleza estimula o desejo no momento de excitação. Significa isto que o nosso desejo é *dirigido à* beleza de outro? Tem esse desejo a ver *com* essa beleza? O que *pode* fazer-se com a beleza de outra pessoa? O amante saciado é tão incapaz de possuir a beleza do seu amado quanto aquele que, sem esperança, a observa à distância. Esta é uma das ideias que inspiraram a teoria de Platão. O que nos instiga, na atracção sexual, é algo que pode ser contemplado, mas nunca possuído. O nosso desejo pode ser consumado e temporariamente extinto, mas ele não é consumado pela posse da coisa que o inspira. Esta permanece sempre além do nosso alcance – o ser do outro, que jamais pode ser partilhado.

O objecto individual

As teorias de Platão fazem-nos regressar à ideia de querer do indivíduo. Suponha-se que queremos um copo com água. Não há, neste caso, um copo com água *em particular* que queiramos. Qualquer um serve – não tendo sequer de ser um copo. Há algo que queremos fazer com a água, nomeadamente bebê-la. Depois de isso acontecer, o nosso desejo fica *satisfeito* e fica a pertencer ao passado. É esta a natureza habitual dos nossos desejos sensuais: são indeterminados, implicam uma acção específica, são satisfeitos por essa acção e são extintos por ela. Nenhuma destas coisas se aplica ao desejo sexual. O desejo sexual é determinado: desejamos uma pessoa em particular. As pessoas não são objectos de desejo que se possam trocar, mesmo se os substitutos forem igualmente atractivos. Podemos desejar uma pessoa e depois uma outra, ou mesmo ambas ao mesmo tempo, mas o nosso desejo pelo João ou pela Maria não pode ser satisfeito por Alfredo ou Joana. Cada desejo diz respeito especificamente ao seu objecto, pois é um desejo dessa pessoa *enquanto* indivíduo que é e não enquanto instância de um tipo geral (ainda que, a um outro nível, o «tipo» seja tudo o que interessa). O meu desejo por *este* copo com água pode ser satisfeito por *aquele* outro, uma vez que não se centra sobre esta água em particular, mas sobre a matéria de que a água é feita em geral.

Em certas circunstâncias podemos libertar-nos do desejo que sentimos por uma pessoa fazendo amor com outra. Porém, isso não significa que esta segunda pessoa tenha satisfeito aquele desejo que tinha como alvo a primeira. Não satisfazemos um desejo sexual afundando-nos num outro, tal como não satisfazemos o desejo de saber como termina um romance prendendo a atenção num filme.

Nem há algo específico que queiramos fazer com a pessoa que desejamos e que constitua todo o conteúdo do nosso sentir. Claro que há o acto sexual, mas pode haver desejo sem desejo do acto sexual e este não *satisfaz* o desejo nem o extingue como o acto de beber satisfaz e extingue a vontade de beber água. Há uma famosa descrição deste paradoxo em Lucrécio, na qual os amantes são retratados na

sua tentativa de se tornarem num só, juntando os seus corpos por todas as maneiras que o desejo lhes sugere:

> Enfim, no completo desejo, na avidez espumante,
> Apertam-se, murmuram, expiram, os corpos dos amantes.
> Agarram-se, apertam-se, as línguas húmidas ferrando,
> O caminho para o coração do outro forçando.
> Em vão, pois apenas pela costa navegam,
> Nos corpos não se perdem, nem penetram...

No acto sexual, não se procura nem se quer alcançar um único objectivo. Por outro lado, nenhuma satisfação conclui o processo: todos os objectivos são provisórios, temporários e, no fundamental, deixam tudo como estava. Os amantes ficam sempre intrigados pela falta de correspondência entre o desejo e a sua consumação, que não é de todo uma consumação mas antes uma breve aquietação num processo que sempre se renova:

> Outra vez um no outro sucumbem,
> Mas barras impenetráveis os dividem;
> Todas as maneiras tentam e sem sucesso se mostra
> A cura da secreta ferida do amor que não acosta.

Isto faz-nos regressar à discussão do «por si mesmo». O desejo de um copo com água é, geralmente, uma vontade de fazer algo com a água. Porém, o desejo de uma pessoa por outra é simplesmente isso – o desejo dessa pessoa. É um desejo que visa um indivíduo, que se expressa na intimidade sexual, mas que não é nela consumado nem, muito menos, por ela extinto. E isto tem talvez a ver com o lugar da beleza no desejo sexual. A beleza convida a uma focagem no objecto individual, de modo a que possamos tirar satisfação da sua presença. E esta focagem no indivíduo alimenta a mente e a percepção do amante. É por esta razão que *eros* parece a Platão tão diferente das necessidades reprodutivas dos animais, cuja estrutura apetitiva é a da fome e a da sede. Podemos dizer que os impulsos dos animais são a expressão de *ímpetos* fundamentais, comandados não pela escolha mas pela necessidade. Eros, por sua vez, não é um ímpeto, mas um *escolher*, um olhar prolongado, de eu para eu, que ultrapassa

os impulsos que lhe estão na origem para ocupar o seu lugar entre os nossos projectos racionais.

Isto é verdade, mesmo se o interesse erótico está enraizado – como claramente está – em tal impulso. O impulso reprodutivo, que partilhamos com os outros animais, subjaz às nossas aventuras eróticas mais ou menos como a necessidade que temos de coordenar os movimentos do nosso corpo subjaz ao nosso interesse pela dança e pela música. A humanidade é comparável a uma espécie de operação de salvamento prolongada, na qual ímpetos e necessidades são tirados do domínio dos apetites transferíveis e focados de um modo diferente, por forma a porem em evidência indivíduos livres, escolhendo-os de entre outros e apreciando-os como «fins em si mesmos».

Corpos belos

Ninguém mais do que Platão estava consciente da tentação que jaz emaranhada no coração do desejo – a tentação de separar o nosso interesse da pessoa e ligá-lo apenas ao corpo, pondo de lado a experiência moralmente exigente de se possuir o outro como indivíduo livre, tratando-o, em vez disso, como um mero instrumento do nosso prazer localizado. Platão não se referiu a esta ideia exactamente desta maneira, mas ela está subjacente a todos os seus escritos sobre os temas da beleza e do desejo. Platão acreditava que há uma forma básica de desejo, que tem em mira o corpo, e uma outra mais elevada, que tem em mira a alma e – através desta – a esfera eterna da qual os seres racionais descendem em última análise.

Não temos de aceitar esta concepção metafísica para se reconhecer o elemento de verdade presente no argumento de Platão. Há uma distinção, familiar a todos, entre um interesse na carne de uma pessoa e um interesse na pessoa *enquanto incorporada*. Um corpo é um conjunto de realidades corpóreas; uma pessoa incorporada é um ser livre revelado pela carne. Quando falamos de um belo corpo referimo-nos à bela incorporação de uma pessoa e não ao corpo considerado meramente como tal.

Isto torna-se evidente se centrarmos a nossa atenção numa pequena parte do corpo, por exemplo no olho ou na boca. Podemos

ver a boca apenas como uma abertura, um buraco na carne, pelo qual se engolem coisas e do qual coisas emergem. Um cirurgião pode ver a boca desse modo, durante o tratamento de uma doença. Não é essa a maneira pela qual nós vemos a boca quando estamos face a face com outra pessoa. A boca não é, para nós, uma abertura através da qual emergem sons, mas uma coisa que fala, uma continuidade do «eu», do qual é porta-voz. Beijar essa boca não é colocar uma parte do corpo contra outra, mas tocar a outra pessoa no seu próprio ser. Por isso, o beijo compromete – é um movimento de um eu para outro eu e o *chamamento* do outro à superfície do seu ser.

As maneiras à mesa ajudam a manter a percepção da boca como uma das janelas da alma, a despeito do acto de comer. É por isto que as pessoas procuram não falar com a boca cheia ou deitar comida da boca para o prato. É por isto que os garfos e os pauzinhos foram inventados e que os africanos, quando comem com as mãos, dão uma forma graciosa às suas mãos para que a comida passe pela boca sem ser notada. Assim, ao ingerir-se a comida, a boca retém a sua dimensão sociável.

Estes são fenómenos familiares, embora descrevê-los não seja fácil. Recorde-se a náusea que se sente quando – por qualquer razão – vemos de repente um *pedaço de carne* onde até esse momento víramos uma pessoa encarnada. É como se nesse instante o corpo se tornasse *opaco*. O ser livre desapareceu por trás da sua própria carne, que já não é a pessoa mas um simples objecto, um instrumento. Quando este eclipse da pessoa pelo seu corpo é propositadamente produzido, falamos de obscenidade. O gesto obsceno é o gesto que exibe o corpo como puro corpo, destruindo assim a experiência da incorporação. Repugna-nos a obscenidade pela mesma razão que repugnava a Platão a lascívia física que envolve, por assim dizer, o eclipse da alma pelo corpo.

Estes pensamentos sugerem algo de importante acerca da beleza física. A beleza distintiva do corpo humano deriva da sua natureza enquanto incorporação. A sua beleza não é a de uma boneca e é mais do que uma questão de forma ou proporção. Quando encontramos beleza humana numa estátua, como o Apolo Belvedere ou a Daphne de Bernini, o que está representado é a beleza humana – carne ani-

mada pela alma individual, expressando individualidade em todas as suas partes. Quando o herói do conto de Hoffmann se apaixona pela boneca, Olímpia, o efeito tragicómico deve-se inteiramente ao facto de a beleza de Olímpia ser meramente imaginada, desaparecendo à medida que o mecanismo perde a corda.

Tudo isto tem enorme significado, como mostrarei mais à frente, na discussão sobre a arte erótica. Mas chamo desde já a atenção para uma observação importante. Quer suscite contemplação quer induza o desejo, a beleza humana é vista em termos pessoais. Ela reside especialmente naqueles traços – a face, os olhos, os lábios, as mãos – que atraem o nosso olhar no curso das relações pessoais, através das quais nos relacionamos entre nós, eu a eu. Apesar das modas no que toca à beleza humana, e não obstante o corpo ser embelezado de diferentes maneiras em diferentes culturas, os olhos, a boca e as mãos têm um poder de atracção universal, pois é por estes traços que a alma do outro brilha para nós e se deixa conhecer.

Almas belas

Na *Fenomenologia do Espírito*, Hegel dedica uma secção à «alma bela», trazendo à liça temas familiares no romantismo literário da época, em particular nos escritos de Goethe, Schiller e Friedrich Schlegel. A alma bela está consciente do mal, mas mantém-se dele afastada numa postura de perdão – um perdão dos outros que é também perdão de si. Ela vive no temor de manchar a sua pureza interior por intervir demasiado no mundo real, preferindo assim meditar sobre os seus sofrimentos, em vez de se curar a si mesma pelos seus feitos. O tema da alma bela foi retomado por escritores posteriores, e muitas são as tentativas, na literatura do século XIX, quer de retratar quer de criticar este tipo humano cada vez mais comum. Ainda hoje é usual alguém descrever uma outra pessoa como uma «bela alma», querendo com isso dizer-se que a virtude desta pessoa é sobretudo objecto de contemplação e não tanto uma força interventiva no mundo.

Este episódio da história intelectual faz-nos lembrar o modo como a beleza se impregna nos nossos juízos sobre as pessoas. A procura da beleza toca em todos os aspectos da pessoa em relação aos quais po-

demos evitar um envolvimento directo – por mais breve que seja e por qualquer que seja o motivo –, de modo a pô-los ao alcance do nosso olhar contemplativo. Quando outra pessoa se torna importante para nós, e se faz sentir nas nossas vidas a força gravítica da sua existência, é porque em certa medida a sua individualidade nos causou espanto. De tempos a tempos detemo-nos na sua presença e deixamos que o facto incompreensível do seu ser no mundo desponte sobre nós. Se a amamos e nela confiamos, se sentimos o conforto da sua companhia, o nosso sentimento é nesses momentos análogo ao da beleza – uma adesão pura ao outro, cuja alma brilha na sua face e nos seus gestos, tal como a beleza brilha numa obra de arte.

Não é surpreendente, portanto, o facto de usarmos frequentemente a palavra «belo» para descrever a dimensão moral das pessoas. Como no caso do interesse sexual, o juízo de beleza tem uma componente contemplativa irredutível. A alma bela é aquela cuja natureza moral é perceptível, que não se limita a ser um agente moral mas que é também uma *presença* moral, cuja virtude é do tipo que se dá a manifestar ao olhar contemplativo. Podemos sentir-nos na presença de uma alma desse tipo quando vemos o altruísmo em acção – como no caso da Madre Teresa de Calcutá. Podemos igualmente senti-lo ao partilharmos os pensamentos de outra pessoa – a ler os poemas de S. João da Cruz, por exemplo, ou os diários de Franz Kafka. Nestes casos o sentimento moral e o sentimento da beleza estão emaranhados inextricavelmente, tendo ambos como mira a individualidade da pessoa.

A beleza e o sagrado

Razão, liberdade e consciência de si são nomes relativos à mesma condição, a de uma criatura que não apenas pensa, sente e faz, como também põe as questões: *o que* pensar, *o que* sentir e *o que* fazer? Estas questões obrigam a uma perspectiva singular sobre o mundo físico. Olhamos para o mundo em que nos encontramos de um ponto de vista que se situa no seu próprio limite: o ponto de vista de onde *me* encontro. Somos simultaneamente no mundo e não somos do mundo, e tentamos dar um sentido a este facto peculiar recorrendo

a imagens da alma, da psique, do eu ou do «sujeito transcendental». Estas imagens não resultam somente da filosofia. Surgem naturalmente no curso de uma vida em que a capacidade de criticar os nossos pensamentos, crenças, sentimentos e acções se constitui como a base da ordem social que faz de nós aquilo que somos. O ponto de vista do sujeito é, portanto, uma característica essencial da condição humana. Por outro lado, a tensão entre este ponto de vista e o mundo dos objectos está presente em boa parte dos aspectos distintivos da vida humana.

Esta tensão está presente na nossa experiência da beleza humana. Está igualmente presente na experiência sobre a qual os antropólogos se interrogaram durante dois ou mais séculos e que parece ser universal entre os humanos: a experiência do sagrado. Em todas as civilizações e em todos os períodos da História houve pessoas que dedicaram tempo e energia a coisas de ordem sagrada. O sagrado, como o belo, aplica-se a toda a categoria de objectos. Há palavras sagradas, gestos sagrados, ritos sagrados, roupas sagradas, lugares sagrados, épocas sagradas. As coisas sagradas não são deste mundo, são postas à parte da realidade vulgar e não podem ser tocadas ou mencionadas sem ritos de iniciação ou sem o privilégio do ofício religioso. Interferir com o sagrado sem uma preparação purificadora significa correr o risco de sacrilégio; significa dessacralizar e poluir o que é puro, arrastando-o para a esfera dos acontecimentos quotidianos.

As experiências focadas no sagrado têm paralelo no sentido da beleza e também no desejo sexual. Talvez nenhuma experiência sexual diferencie com maior clareza os seres humanos dos animais como a experiência do ciúme. Os animais competem e lutam para conseguirem parceiro, mas assim que se estabelece o vencedor o conflito termina. O amante ciumento pode ou não lutar. Em qualquer caso, a luta não tem relevo na sua experiência, de uma profunda humilhação existencial e de desânimo. O amado foi aos seus olhos poluído ou dessacralizado, tornou-se de certo modo obsceno, como no exemplo de Desdémona, que, não obstante a sua inocência, se tornou obscena aos olhos de Otelo. Este fenómeno tem paralelo no sentido de dessacralização associado ao uso indevido de coisas santas. Algo que se mantém à parte e é intocável foi maculado. O romance de cavala-

ria medieval *Tróilo e Créssida* descreve a «queda» de Créssida do estado de divindade insubstituível para bem permutável. E a experiência de Tróilo, tal como foi descrita pelos autores de romances de

Simone Martini, *A Anunciação: ave Maria, gratia plena.*

cavalaria medievais (incluindo Chaucer), é uma experiência de dessacralização. Aquilo que para Tróilo há de mais belo foi corrompido e o seu desespero é comparável àquele expresso no *Livro das Lamentações* de Jeremias, motivado pela profanação do Templo de Jerusalém. (Algumas pessoas podem objectar, dizendo que se trata de uma experiência especificamente masculina, de sociedades em que as mulheres estão destinadas ao casamento e à vida doméstica. No entanto, parece-me que existirá sempre algo como o desânimo de Tróilo enquanto houver amantes de ambos os sexos a fazerem reivindicações sexuais exclusivas, uma vez que essas não são contratuais, mas *existenciais*.)

As coisas sagradas são afastadas, postas à parte, e são consideradas intocáveis, ou como podendo tocar-se só após ritos de purificação. As coisas sagradas devem estas características à presença nelas de um poder sobrenatural – um espírito que delas se apropriou. Ao vermos lugares, edifícios e artefactos como sagrados, projectamos so-

bre o mundo material a experiência que recebemos uns dos outros, quando a incorporação se torna uma «presença real» e percebemos o outro como proibido e intocável. A beleza humana põe o sujeito transcendental perante nós e ao nosso alcance. Afecta-nos como as coisas sagradas nos afectam: como algo que mais facilmente se profana do que se possui.

Infância e virgindade

Se levarmos estes pensamentos a sério, reconheceremos que o nosso sétimo truísmo esbarra num obstáculo moral. Dificilmente haverá alguma pessoa viva que não seja tocada pela beleza de uma criança bem formada. No entanto, a maior parte das pessoas fica horrorizada com a ideia de que esta beleza deva estimular o desejo, excepto o de cuidar dela e de lhe proporcionar conforto. Nestas circunstâncias, qualquer indício de excitação significa transgressão. A beleza da criança é, todavia, de um tipo idêntico ao da beleza de um adulto que se deseja e está nos antípodas da beleza de uma face envelhecida, que emergiu, por assim dizer, de uma vida de provações morais.

Este sentimento de proibição não se refere apenas a crianças. Ele é, de resto, como sugerirei no Capítulo 7, parte integrante do sentimento sexual maduro. Está subjacente ao profundo respeito pela virgindade que encontramos, não apenas nos textos bíblicos como na literatura de quase todas as religiões desenvolvidas. Não há maiores tributos à beleza humana do que as imagens medievais e renascentistas da Virgem Santíssima: uma mulher cuja maturidade sexual é expressa na maternidade, apesar de se manter intocada, mal se distinguindo, como um objecto de veneração, da criança que tem nos braços. Maria nunca foi, como os outros, dominada pelo seu corpo e permanece como um símbolo de um amor idealizado entre pessoas de carne e osso, um amor que é ao mesmo tempo humano e divino. A beleza da virgem é um símbolo de pureza e por essa mesma razão ela é separada do terreno do apetite sexual, num mundo exclusivamente seu. Esta consideração vai de encontro à ideia original de Platão, de que a beleza não é somente um convite ao desejo como também uma solicitação para a ele renunciar. Na Virgem Maria en-

contramos, pois, na versão cristã, a concepção platónica da beleza humana como sinal indiciador de uma realidade para lá do desejo.

Tudo isto sugere que o nosso sétimo truísmo deve ser reescrito numa outra forma, mais circunspecta, de modo a fazer distinções entre os muitos interesses que temos na beleza humana:

(viii) Uma característica constitutiva da beleza humana é que ela incita ao desejo.

Esta verdade é perfeitamente compatível com a observação de que o desejo é, ele mesmo, intrinsecamente, limitado por proibições. Na verdade, exercendo pressão sobre essas proibições, a experiência da beleza humana abre-nos um outro domínio – divino, mas não menos humano –, no qual a beleza está acima e além do desejo, um símbolo de redenção. Este é o domínio que Fra Lippo Lippi e Fra Angélico retratam nas suas imagens da Virgem e do Menino e que Simone Martini captou no sublime momento de surpresa e aquiescência na sua grande *Anunciação*.

Beleza e charme

A ideia do sagrado conduz-nos ao ponto máximo na escala da beleza e seria sensato parar um pouco para nos lembrarmos do nosso segundo truísmo, ou seja, que a beleza é uma questão de grau. É verdade que a beleza humana – a da verdadeira Vénus ou do verdadeiro Apolo – pode chamar a si todos os epítetos que pertencem naturalmente ao divino. No entanto, grande parte das pessoas atraentes são belas num grau inferior e a linguagem usada para descrevê-las vale-se de uma quantidade de predicações mais modestas: bonita, cativante, charmosa, encantadora, atraente. Ao usarmos estes termos não estamos propriamente a oferecer uma descrição concreta, mas antes uma reacção. A nossa reacção à beleza humana – está implícito – é algo variado e frequentemente animador, e raramente a paixão temperada que Platão invoca na sua teoria de *eros* ou Thomas Mann no seu terrível relato da destruição de Mut-em-enet, mulher de Potiphar, devido à beleza do intocável José.

O interesse desinteressado

No capítulo anterior expressei alguma simpatia pela perspectiva de que o juízo de beleza surge de (e expressa) um «interesse desinteressado» no seu objecto. Neste capítulo, porém, temos vindo a explorar o papel da beleza em estados de espírito profundamente *interessados*, no sentido em que as pessoas se interessam umas pelas outras. Existem assim dois tipos de beleza e, contudo, é o juízo de beleza ambíguo? Provisoriamente, a minha resposta é não. O juízo de beleza, mesmo no contexto do desejo sexual, centra-se no modo como uma coisa se *apresenta a si mesma* à mente contemplativa. Não é surpreendente que a beleza inspire o desejo, posto que reside na apresentação de um indivíduo enquanto o desejo anseia pelo indivíduo e deleita-se na forma como o outro se apresenta. Contudo, a beleza não é um *objecto* do desejo que ela mesma inspira. Além disso, a nossa atitude face a indivíduos belos faz com que os separemos dos desejos e interesses vulgares, tal como separamos as coisas sagradas – como coisas que podem tocar-se e usar-se apenas quando todas as formalidades estão cumpridas e terminadas.

De resto, não é extravagante sugerir que o belo e o sagrado encontram-se ligados nas nossas emoções e que ambos têm a sua origem na experiência da encarnação, que atinge a sua maior intensidade nos nossos desejos sexuais. Portanto, por via diferente, chegámos a uma conclusão que podemos, sem demasiado anacronismo, atribuir a Platão: o interesse sexual, o sentido da beleza e a reverência pelo sagrado correspondem a estados de espírito próximos que se alimentam mutuamente e que têm uma raiz comum. Se houver uma psicologia evolucionista da beleza, terá de incluir esta conclusão entre as suas premissas. Por outro lado, o nosso caminho para chegar a esta conclusão não implicou a redução do humano ao animal ou do racional ao instintivo. Chegámos à ligação entre sexo, beleza e sagrado reflectindo sobre a natureza distintamente humana do nosso interesse por estas coisas, situando-as firmemente nos reinos da liberdade e da escolha racional.

3

A beleza natural

Quando, durante o século XVIII, os filósofos e escritores começaram a voltar a sua atenção para o tema da beleza, não foi a arte ou as pessoas que dominaram os seus espíritos, mas a Natureza e as paisagens. Até certo ponto, isto reflecte novas condições políticas, melhores meios para viajar e uma crescente apreciação da vida no campo. Os literatos sentiam nostalgia de uma relação mais simples com o mundo natural e – imaginavam – mais inocente do que aquela de que gozavam a partir da clausura dos seus estúdios. Além disso, era consoladora a ideia de Natureza como objecto de contemplação, e não de uso ou consumo, para alguém que via os consolos da religião tornarem-se, dia após dia, cada vez mais implausíveis e longínquos.

Universalidade

Este interesse na beleza natural tem uma outra causa, mais filosófica. É que, se a beleza tem lugar entre os objectos da investigação filosófica, ela, ou a busca dela, deve ser universal entre os humanos. Kant seguiu Shaftesbury ao supor que o gosto é comum a todos os seres humanos, sendo uma faculdade enraizada na própria capacida-

de de usar a razão que nos distingue do resto da Natureza. Todos os seres racionais, acreditava, possuem a capacidade de fazerem juízos estéticos e o gosto é uma componente central de uma vida plenamente vivida.

No entanto, muitas pessoas parecem viver num vácuo estético, passando os seus dias a fazerem cálculos utilitários, sem terem noção de que estão a passar ao lado de uma forma de vida superior. Kant responde a isto negando-o. Só aqueles, diria Kant, que julgam que o juízo estético se exerce apenas sobre uma área específica, por exemplo sobre a música, a literatura ou a pintura, é que podem achar que as pessoas vivem num vácuo estético. Mas a apreciação das artes é, de facto, um exercício secundário do interesse estético. O exercício primeiro do juízo é a apreciação da Natureza. E todos nós nos empenhamos igualmente neste exercício – embora possamos diferir nos nossos juízos, todos nós os fazemos. A Natureza, ao contrário da arte, não tem história e as suas belezas estão à disposição de todas as culturas e de todas as épocas. Uma faculdade que se dirige à beleza natural tem, pois, todas as hipóteses de ser comum aos seres humanos, produzindo juízos com força universal.

Dois aspectos da Natureza

A maioria dos exemplos que Kant dá de beleza natural são organismos, plantas, flores, aves e criaturas marinhas. A perfeição formal e a complexa harmonia de detalhe desses organismos falam-nos de uma ordem profundamente implantada em nós. No entanto, no trabalho pioneiro de Joseph Addison e de Francis Hutcheson, que fizeram da beleza natural um tema central da estética, as paisagens, os panoramas e as «vistas» ocupavam um lugar mais central. Kant pouco menciona essas coisas. Não se trata apenas de uma diferença de ênfase, mas de duas experiências bastante diferentes.

Kant descreve o juízo de beleza como um juízo «singular», que representa o seu objecto «na ausência de qualquer interesse». Parece isto implicar que a beleza pertence a *indivíduos* e que ela pode ser isolada e percebida como tal. Mas as paisagens e as vistas vertem por todo o lado, são infinitamente porosas e não possuem critérios de

identidade definidos. Podemos vê-las como indivíduos, mas isso é, por assim dizer, obra nossa e não delas. Mesmo se nos for possível pôr uma moldura em volta de uma paisagem confinando-a dentro de sebes altas, ela não estaria por essa via vacinada para impedir o contágio estético. Os subúrbios invisíveis para lá de çada horizonte fazem-se sentir sobre a aparência dos campos – que nos encantariam enquanto espaço aberto se não tivessem ficado fechados e obstruídos por esses subúrbios. Por outro lado, a mais bela paisagem pode passar a pano de fundo com a construção próxima de uma fábrica ou auto-estrada, ficando indelevelmente marcada com o ferrete do domínio humano.

As aves, as abelhas e as flores, pelo contrário, possuem limites – estão *emolduradas* pela sua própria natureza. A sua individualidade é uma característica profunda, que elas possuem em si mesmas, independentemente do modo como as percebemos. Tal como as pinturas, que estão protegidas da poluição estética pelas molduras, os organismos possuem um ar de intocabilidade estética. Quando banhadas pelo olhar estético elas próprias se separam de todas as relações, excepto da relação com aquele que as examina.

Deste modo, torna-se fácil descrever os objectos naturais que podemos segurar nas mãos, ou pôr à vista, como se estivéssemos a descrever obras de arte – e esta circunstância tem influência sobre o tipo de prazer que eles nos dão. São *objets trouvés*, jóias, tesouros cuja perfeição parece deles irradiar, como se de uma luz interior se tratasse. Ao contrário, as paisagens afastam-se muito das obras de arte. Devem o seu poder de atracção, não à simetria, unidade e forma mas à abertura, grandeza e expansividade parecidas com as do mundo, no qual somos nós que estamos contidos e não elas.

Descobrir a Natureza

Esta distinção é importante, embora não directamente relevante para a primeira questão que é preciso colocar sobre o culto da beleza natural. Essa questão é a do contexto histórico. O domínio sobre a Natureza, a conversão desta num lar seguro para toda a nossa espécie e o desejo de proteger a vida selvagem, que a pouco e pouco desaparece, alimentam igualmente o impulso que nos faz ver o mundo

natural como objecto de contemplação e não como um meio para os nossos fins. Apesar disso, a filosofia da beleza natural do século XVIII estava longe de alcançar a universalidade a que aspirava. Ela foi um produto dos tempos, tal como o foram os poemas de Ossiano e a *Nouvelle Héloïse* de Rousseau, e estava apenas a um passo da arte paisagística de Friedrich, Wordsworth e Mendelssohn, e, no seu enfoque, tão limitada no tempo quanto estes. Houve outras épocas e outras culturas com pouco espaço para a atitude contemplativa do mundo natural. Durante muitos períodos da História, a Natureza foi desapiedada e inóspita, algo contra o qual tínhamos de lutar pelo nosso sustento e que não oferecia consolo à contemplação tranquila do espectador. Pode até ser que os períodos de tranquilidade sejam raras dádivas do «apetrechamento avaro de uma Natureza madrasta», como a descreve Kant noutra obra.

Estética e ideologia

Alguns pensadores da tradição marxista olharam esta posição de um ângulo diferente. Quando os seguidores de Shaftesbury apresentaram as suas teorias do interesse desinteressado não estavam, sugeriram aqueles, a descrever algo de universal entre os humanos, mas meramente a apresentar, num idioma filosófico, um traço da ideologia burguesa. Este interesse «desinteressado» está apenas disponível em certas condições históricas e está disponível porque é funcional. A percepção «desinteressada» da Natureza, de objectos, de seres e de relações entre estes confere-lhes um carácter trans-histórico. Fá-los permanentes, inelutáveis, parte da ordem eterna das coisas. A função deste modo de pensar é inscrever as relações sociais burguesas na Natureza, tendo em vista colocá-las fora do alcance da mudança social. Ao ver algo como um «fim em si mesmo» imortalizo-o, ergo-o para fora do mundo dos assuntos práticos, mistifico a sua ligação com a sociedade e com os processos produtivos e de consumo dos quais a vida humana depende.

De um modo mais geral, a ideia do estético encoraja-nos a acreditar que, isolando os objectos do seu uso e purificando-os das condições económicas que os produzem ou que os ligam a interesses

humanos, podemos de algum modo ver o que eles são e o que significam verdadeiramente. Deixamos assim de dar atenção à realidade económica e olhamos para o mundo como se do ponto de vista da eternidade, aceitando como inevitável e imutável aquilo que devia ser sujeito a uma mudança política organizada. Para mais, a economia capitalista trata tudo e todos como meios, enquanto se compraz na ficção de que pessoas e coisas são valorizadas como «fins em si mesmos». A mentira ideológica facilita a exploração material, ao gerar uma falsa consciência que nos cega para a verdade social.

Uma réplica

Condensei nos parágrafos anteriores uma tradição ligada a argumentos difíceis e frequentemente extravagantes. Os leitores podem questionar-se sobre os motivos de se incomodarem tanto com a tarefa de desmascarar este ou aquele aspecto do nosso pensamento como «ideologia burguesa», agora que o conceito marxista de «burguesia» como classe económica se desfez. Seria, no entanto, ingénuo tratar o tema da estética fazendo de conta que a tradição marxista não teve a sua quota-parte na sua definição. Encontramos versões da crítica marxista em Lukács, Deleuze, Bourdieu, Eagleton e muitos outros, que continuam a exercer a sua influência nas humanidades tal como são estudadas em universidades inglesas e americanas. Em todas as versões, a crítica marxista representa um desafio. Se não somos capazes de definir o próprio *conceito* do estético a não ser como ideologia, então o juízo estético não tem fundamento filosófico. Uma «ideologia» é adoptada pela utilidade social ou política, não pela sua verdade. Ora, mostrar que um conceito – santidade, justiça, beleza ou outra coisa qualquer – é ideológico será corroer a sua pretensão de objectividade. É sugerir que não existe uma coisa que dá pelo nome de santidade, justiça ou beleza, mas somente uma crença em tal coisa – uma crença que surge no contexto de certas relações sociais e económicas, que ajuda a cimentá-las mas que se evaporará assim que as condições mudarem.

Em resposta a isto, devemos transferir o ónus da prova. É verdade que a *palavra* «estético» ganhou o seu significado actual no

século XVIII, mas o seu propósito era denotar algo universal entre os humanos. As questões que têm sido levantadas neste livro foram discutidas (em termos diferentes) por Platão e Aristóteles, pelo escritor sânscrito Bharata dois séculos depois, por Confúcio nos *Analetos* e por uma longa tradição de escritores cristãos, de S.^to Agostinho a Boécio, passando por S. Tomás e até aos dias de hoje. As distinções entre meios e fins, atitude instrumental e atitude contemplativa, uso e significado, são, todas elas, indispensáveis à razão prática, não estando associadas a uma ordem social em particular. Embora a visão da Natureza como um objecto de contemplação possa ter atingido especial proeminência na Europa do século XVIII, ela não é de maneira alguma exclusiva desses lugar e época. Sabemo-lo pela tapeçaria chinesa, pelas gravuras japonesas de madeira e pelos poemas dos confucionistas e de Basho. Se quisermos recusar o conceito de interesse estético dizendo que se trata de um elemento de ideologia burguesa, então o ónus de apresentar a alternativa não burguesa recairá sobre nós, já que a atitude estética seria de alguma maneira redundante e as pessoas já não precisariam de encontrar consolo na contemplação da beleza. Esse ónus nunca foi aliviado, nem pode sê-lo.

O significado universal da beleza natural

Tendo identificado o interesse estético como essencialmente contemplativo, Kant estava naturalmente inclinado a descrever o objecto característico deste como algo que não se produz mas que se encontra. Parecia pensar que, no que toca aos artefactos, a nossa razão prática empenha-se frequentemente com demasiado vigor para que seja possível dar o passo atrás que o juízo estético requer. Kant distinguiu entre a beleza «livre», que experimentamos com os objectos naturais e que nos chega sem a utilização de quaisquer conceitos da nossa parte, e a beleza «dependente» que experimentamos nas obras de arte, dependente de uma conceptualização anterior do objecto. Só em relação à Natureza podemos alcançar um desinteresse sustentado, quando as nossas intenções – incluindo os propósitos intelectuais que dependem de distinções conceptuais – se tornam irrelevantes para o acto de contemplação.

Há algo de plausível na ideia de que a contemplação da Natureza é simultaneamente distintiva da nossa espécie e comum aos seus membros, independentemente das condições sociais e económicas em que nascem. Há igualmente algo de plausível na sugestão de que esta contemplação nos enche de admiração e nos impele a procurarmos encontrar sentido no Cosmos, tal como em Blake:

> Ver um mundo num grão de areia
> E um paraíso celeste numa flor do campo...

Desde as primeiras figuras nas cavernas de Lascaux até às paisagens de Cézanne, aos poemas de Guido Gezelle e à música de Messiaen, a arte procurou sentido no mundo natural. A experiência da beleza natural não é do tipo «Que giro!» ou «Que agradável!» A experiência da beleza natural contém a garantia de que o mundo é um lugar certo e ajustado para se estar – um lar no qual as nossas expectativas e poderes humanos encontram confirmação.

Esta pode ser obtida de múltiplas maneiras. Quando, num ermo de uma charneca, o céu se enche de nuvens tocadas pelo vento, com as sombras a moverem-se rapidamente sobre a urze, e ouvimos o cantar transparente do maçarico de outeiro em outeiro, a emoção que sentimos sanciona as coisas observadas e também a nós, observadores. Quando fazemos uma pausa para estudar a forma perfeita de uma flor do campo ou as penas matizadas de um pássaro, experimentamos um sentimento de pertença mais intenso. Um mundo que tem espaço para tais coisas terá também espaço para nós.

Quer enfatizemos a vista abrangente quer o organismo individual, o interesse estético tem, portanto, um efeito transfigurador. É como se o mundo natural, representado na consciência, se justificasse a si mesmo bem como a nossa existência. Esta experiência tem ressonância metafísica. A consciência encontra a sua razão de ser ao transformar o mundo exterior em algo interior – algo que viverá na memória como uma ideia. Rilke, nas *Elegias a Duíno*, vai mais longe, sugerindo que também o nosso planeta encontra a sua realização nesta transformação, alcançando, quando dissolvido na consciência, a interioridade que o redime, assim como à pessoa que verdadeiramente a observa.

Não é o conhecimento da Natureza que acarreta esta transformação, mas a experiência. Os cientistas apreciam as complexidades do mundo natural. Porém, a ciência não é suficiente, nem necessária, para gerar os momentos de transfiguração que Wordsworth regista em *O Prelúdio*, ou a alegria expressa por John Clare em passagens como esta:

> Vejo flores do campo, na manhã de Verão que passa
> Tão bela, encho-me da volúpia alegre das horas;
> A alegre campainha no espinho se entrelaça
> A chuva de mel olha com demora;
> O fino botão de ouro, o orvalho, que brilhar
> Na manhã, às primeiras horas,
> Ouro acabado de cunhar...

Na experiência da beleza o mundo *regressa a* casa, para junto de nós e nós para junto do mundo; mas regressa a casa de um modo especial – apresentando-se e não para ser usado.

Natureza e arte

Neste ponto surge uma dificuldade. Como separarmos, na nossa experiência e no nosso pensamento, as obras da Natureza das obras do Homem? O espinho no qual se entrelaça a campainha de Clare pertence seguramente a uma sebe de abrunheiro. A beleza da paisagem inglesa, como a registada por Constable, depende em todos os seus detalhes do trabalho dos seres humanos, quer cuidando dos campos, dos matagais ou de abrigos, quer de cercaduras e de muros, por toda a parte visíveis, e que são parte integrante da harmonia perceptível. Constable retrata um lar, um lugar domesticado para uso do Homem, onde em cada canto está presente o cunho das esperanças e aspirações humanas (embora, digam alguns, escondendo propositadamente a condição do trabalhador rural).

Por outras palavras, a beleza da paisagem está muitas vezes ligada inseparavelmente ao seu significado humano, como se ela fosse quase um artefacto em que o cunho de uma cultura está visualmente presente. Para percebermos isto, temos de aprender com Wordsworth a...

Olhar a Natureza, não como nos tempos
Da juventude irreflectida; mas muitas vezes ouvir
A calma e triste música da Humanidade...

Kant evita esta dificuldade porque para si as plantas e os animais são o material de eleição. Mas mesmo estes podem evidenciar a marca do desígnio humano. Alguns dos exemplares mais belos – cavalos e tulipas, por exemplo – são o produto de uma consciente mestria posta em prática ao longo dos séculos. Os cães e os cavalos são exibidos pela sua beleza, mas o mérito vai para os seus criadores.

Em resposta, algumas pessoas argumentam que atribuímos beleza às coisas da Natureza somente por analogia, vendo as suas obras como se fossem arte. Isto é, todavia, certamente implausível. Em parte, as obras de arte interessam-nos porque representam coisas, contam histórias sobre coisas, expressam ideias e emoções, comunicam significados que conscientemente queremos transmitir. Partir para os objectos da Natureza com expectativas semelhantes mostra não compreendê-los. Além disso, mostra que não percebemos a verdadeira fonte da sua beleza, que está na sua independência, no seu ser à parte, na sua capacidade de mostrar que o mundo contém coisas *que não* nós e tão interessantes quanto nós.

Nesse sentido, vários escritores – especialmente Allen Carlson e Malcolm Budd – sustentaram que a beleza natural está num objecto somente quando ele é percebido *como* natural e quando nele não se vislumbra a presença de desígnio humano, pois só nestas condições temos motivo para pensar que há uma coisa que dá pelo nome de beleza *natural,* que tem o seu devido lugar no reino dos valores intrínsecos.

Não quer isto dizer que se deva *excluir* a actividade humana da nossa concepção de Natureza. Quando me comprazo com as pastagens da paisagem inglesa e as sebes que as delimitam, não as percebo apenas como coisas que resultam do trabalho e propósito humanos. Aprecio a cena como tendo a marca de um modo de vida, como uma casa que continuamente se constrói e à qual sempre se regressa. É esta a razão por que tal paisagem tem um significado espiritual

tão grande, não apenas para mim, como para os Ingleses ao longo dos séculos, e para aqueles que, como John Clare, Paul Nash e Ralph Vaugham Williams, fizeram passar este significado para a arte. Apesar disso, não vejo a paisagem como concebida expressamente para se parecer com aquilo que é, mesmo se estas foram movidas por intenções estéticas (o arranjo daquela sebe, as simetrias de um cercado, a disposição daquele muro de pedra solta). Nem me avizinho da paisagem partindo dos constrangimentos e expectativas que trago da minha experiência na arte. Vejo-a como a livre elaboração da Natureza, na qual os seres humanos aparecem porque também eles fazem parte dela, deixando atrás de si a marca da sua presença e um registo não intencional das suas tristezas e alegrias.

Allen Carlson afirmou ainda que este «ver a Natureza como Natureza», que se encontra no âmago da nossa experiência da beleza natural, obriga-nos a olhá-la *como ela realmente é* e isso significa adoptar o ponto de vista do naturalista, explorando o que vemos à luz do conhecimento científico e ambiental. O interesse estético na forma, no voo e no canto de uma ave, por exemplo, é meio caminho andado para a ornitologia, que completa o acto de apreciação que começou com a experiência da beleza. O interesse estético nas cores e formas de uma paisagem leva à ciência do ambiente e ao estudo da agricultura.

Não obstante haver certamente lugar para esta extensão científica do nosso interesse na beleza natural, não devemos esquecer que o interesse estético na Natureza é relativo a aparências e não necessariamente um interesse na ciência que as explica. Há alguma verdade na sátira de Oscar Wilde que diz que só um pobre de espírito não ajuíza pelas aparências, pois estas contêm significado e são o centro da atenção dos nossos anseios emocionais. Quando me deixo impressionar por um rosto, esta experiência não é o prelúdio para um estudo anatómico, nem a beleza do que vejo me leva a pensar nos tendões, nervos e ossos que de certa forma a explicam. Ver «a caveira debaixo da pele» é, pelo contrário, ver o corpo e não a pessoa que tomou corpo. Perde-se, assim, seguindo o argumento do capítulo anterior, a beleza do rosto. O ornitólogo entende o canto do melro como marcação de território, uma adaptação que desempenha um

papel proeminente na selecção sexual. Nós ouvimo-lo como uma melodia e o conceito de melodia, que não faz parte da experiência do melro, não integra a ciência do seu comportamento. Voltarei a este ponto no próximo capítulo.

A fenomenologia da experiência estética

Um modo diferente de colocar este último ponto, consiste em dizer que a experiência da beleza natural pertence à nossa compreensão «intencional», não à nossa compreensão científica; ela foca-se na Natureza tal como ela é representada na nossa experiência e não tal como ela é. Para compreender a beleza natural temos de clarificar *o modo como as coisas naturais aparecem* quando consideradas pelo olhar estético. E o modo como as coisas aparecem depende das categorias que lhes aplicamos. Quando olho para o mundo desinteressadamente não me abro apenas para aquilo que ele apresenta; relaciono-me com ele, ensaio conceitos, categorias e ideias moldadas pela minha natureza autoconsciente.

Este processo é ilustrado pela arte da pintura. Nas paisagens pintadas por Poussin, Corot, Harpignies e Friedrich podemos encontrar a mesma disposição de montanhas, campos e árvores. Contudo, em cada caso, a postura contemplativa enche a percepção com a alma distintiva do pintor, criando uma imagem que é inimitavelmente *sua*. Da mesma maneira, a Natureza oferece-nos a todos um campo de percepção livre. Podemos deixar que as nossas faculdades se demorem sobre a cena diante de nós, absorvendo e explorando, sem ter de decifrar o que está a ser-nos dito. Ainda que os seres humanos tenham interferido na criação da paisagem que está diante dos meus olhos, essa interferência não está lá para comunicar uma intenção artística precisa; os seus contornos vão sendo destruídos pela História e podem mudar de um dia para o outro. Mas é precisamente este «estar ali» do mundo natural que torna possível que eu me perca nele, que eu o olhe, ora de um ponto de vista ora de outro; ora de acordo com uma descrição ora de acordo com outra.

As obras de arte são expressamente *apresentadas* como objectos de contemplação. Encontram-se emolduradas na parede, compreendi-

das entre as capas de um livro, instaladas no museu ou executadas reverentemente na sala de concertos. Alterá-las sem o consentimento do artista significa violar uma propriedade estética fundamental. As obras de arte apresentam-se como os eternos receptáculos de mensagens intensamente desejadas, sendo muitas vezes apenas o peri-

O belo...

... e o sublime.

to, o *connaisseur* ou o entendido que mostra completa abertura ao seu significado. A Natureza, pelo contrário, é generosa, querendo apenas mostrar aquilo que é: não delimitada, sem moldura exterior, mudando de dia para dia.

O céptico bem pode dizer que é impensável supor que a experiência da beleza natural possa estar ao alcance de todos (incluindo a pessoa sem grande educação e o prático inveterado), quando esta é descrita de um modo tão intrincado e filosófico. Porém, esta resposta mostra incompreensão pela verdadeira natureza da fenomenologia, que consiste na tentativa de mostrar como as coisas aparecem, mesmo a pessoas que nunca fizeram essa tentativa. A mais comum das pessoas apaixona-se, mas quantas são as pessoas capazes de descreverem a intencionalidade desta estranha emoção ou de acederem aos conceitos que descrevem o modo como os amantes têm experiência do mundo? De forma semelhante, a mais comum das pessoas faz juízos sobre a beleza natural, mesmo se poucas, ou mesmo nenhumas, conseguem dar expressão ao que percepcionam do mundo diante de si quando este muda repentinamente de carácter, passando da coisa que ali está para ser usada a coisa que está ali para ser testemunhada.

O sublime e o belo

Notei anteriormente que «belo» é usado tanto como termo geral da admiração estética como, mais restritamente, para denotar um tipo particular de graça e de charme pelo qual podemos deixar-nos encantar. No contexto estético, as palavras tendem a tornar-se escorregadias, comportando-se mais como metáforas do que como descrições literais. A razão disto é simples: no juízo estético não estamos simplesmente a descrever um objecto no mundo, estamos a dar voz a um *encontro*, a uma reunião do sujeito com o objecto, na qual a reacção do primeiro é rigorosamente tão importante quanto as qualidades do segundo. Para compreendermos a beleza precisamos, portanto, de alguma noção da variedade das nossas reacções às coisas nas quais a discernimos.

Este aspecto tornou-se evidente pelo menos desde o tratado de Edmund Burke, *Sobre o Sublime e o Belo,* de 1756. Burke distinguiu

duas reacções radicalmente diferentes perante a beleza em geral e a beleza natural em particular. Uma tem origem no amor, outra no medo. Quando somos atraídos pela harmonia, ordem e serenidade da Natureza, a ponto de nos sentirmos nela em casa e fortalecidos por ela, falamos então da sua beleza. Quando, no entanto, num penedo ventoso de uma montanha, experimentamos a vastidão, o poder, a majestade ameaçadora do mundo natural e sentimos a nossa pequenez face a ele, então devemos falar do sublime. Ambas as reacções são exaltantes, transportando-nos para fora dos pensamentos utilitários do dia-a-dia que dominam as nossas vidas práticas. Além disso, ambas envolvem o tipo de contemplação desinteressada que Kant mais tarde viria a identificar como o cerne da experiência estética.

A distinção entre o sublime e o belo foi, portanto, adoptada por Kant, que a considerou fundamental para se compreender o juízo de gosto. Não faz sentido comparar o tipo de paisagem sereno e soporífero que conhecemos das pastagens inglesas com as torrentes enfurecidas de uma escarpa dos Alpes ou com a vasta panóplia de estrelas no céu. A escarpa arrebata-nos pela alusão ao poder infinito da Natureza; a vastidão do céu, por aludir à sua extensão infinita. A bela paisagem leva-nos a um juízo de gosto, a vista sublime convida a um outro tipo de juízo, no qual nos medimos com a espantosa infinitude do mundo e nos tornamos conscientes da nossa finitude e fragilidade.

Kant defende ainda (embora de um modo que os comentadores consideram mais sugestivo do que persuasivo) que na experiência do sublime somos confrontados com uma intimação do nosso próprio valor, enquanto criaturas conscientes da vastidão da Natureza e, ao mesmo tempo, capazes de se afirmarem face a ela. De alguma maneira, é no próprio assombro perante o poder do mundo natural que pressentimos a nossa própria natureza de seres livres que podem enfrentar esse poder, reafirmando a nossa obediência à lei moral que nenhuma força natural pode fazer desaparecer ou afastar.

Paisagem e desígnio

As paisagens, ao contrário das pinturas, não nos confrontam com a ideia de um desígnio; se nos dizem algo, não é porque sejam o termo

intermédio de um acto de comunicação. Como sugeri atrás, o engenho humano pode compor a Natureza neste ou naquele detalhe, introduzindo limites, campos lavrados e plantações. Todavia, o modo como reagimos à natureza liga-se a forças mais profundamente enraizadas na ordem das coisas, a forças mais duráveis do que qualquer ambição humana.

Pelo menos, assim parece. Logo, o tipo de significado que encontramos no mundo natural, ao contemplarmos as suas belezas, não pode seguramente ter muito a ver com o tipo de significado que se nos depara na arte, onde cada detalhe, cada palavra, som ou pigmento está saturado de intenção e é inspirado por uma ideia artística. Não é surpreendente que – enquanto as prateleiras das bibliotecas rangem sob o peso da crítica literária, da análise musical, da história comparada da arte e de inúmeras tentativas para dar um sentido à nossa herança artística e para decifrar as mensagens que ela contém – as prateleiras dedicadas à beleza natural, onde pudéssemos apreender se vale mais a pena contemplar as colinas da Mongólia ou as da Andaluzia, estão vazias ou são inexistentes. Onde não existe arte não há um ponto de apoio para a crítica. O melhor que temos são os guias turísticos.

Embora esta observação seja, quanto a isto, verdadeira, ela ignora duas características vitais do nosso encontro com o mundo natural. A primeira tem a ver com o papel da Natureza como matéria bruta para as artes visuais. Os grandes jardineiros de paisagens do século XVIII, como William Kent e Capability Brown, reagiam ao gosto dos seus patronos. Viveram num tempo em que as pessoas cultas diferenciavam entre paisagens, argumentavam sobre o que era ou não era de bom gosto e empenhavam-se a construir, a escavar, a plantar e a compor com um propósito comparável ao de um pintor, a quem depois recorriam para registar o resultado.

Na verdade, o culto do «pitoresco» surgiu do facto de as nossas reacções à paisagem e à pintura se alimentarem entre si. O hábito do século XVIII, que consistia em decorar a paisagem com ruínas, começou com o amor pela *campagna* romana, não como ela é mas como Poussin e Claude Lorrain a pintaram. No século XVIII, os turistas viajavam com um «espelho de Claude», um pequeno vidro convexo matizado, no qual se pegava ajeitando-o de modo a que se pudes-

se apreciar a paisagem nele reflectida à maneira de Claude Lorrain. Por sua vez, os arquitectos paisagísticos da época consideravam as ruínas, as construções meramente decorativas e as pontes e templos clássicos em continuidade com as árvores, lagos e elevações de terra artificiais que constituíam a matéria-prima da sua arte. É difícil crer que a nossa atitude face à beleza natural tenha uma fundação tão completamente diferente da que denotamos face à arte, estando elas tão intimamente ligadas. As leis do planeamento na Europa sempre foram sensíveis à ameaça que a construção coloca à beleza natural, e sempre procuraram, com pouco sucesso, exercer controlo sobre o estilo, volume e materiais de construção nas zonas rurais. As edificações não se encontram *à parte* da paisagem, como as paredes e janelas de uma galeria que se distinguem das pinturas que nelas se penduram – estas últimas resguardadas do que as rodeia pelas suas molduras. As edificações estão *na* paisagem e fazem parte dela. Deste modo, a experiência da beleza compreende igualmente a paisagem e a arquitectura.

Além disso, beleza e desígnio aparecem ligados nos nossos sentimentos. Embora apreciemos a concha, a árvore, a parede de uma falésia, sem referência a algum fim a partir do qual tenham sido feitas, cada uma delas inspira a ideia de «conformidade a fins sem fim», para usar a frase de Kant. Em certas passagens, Kant parece querer dizer que, embora esta ideia não tenha fundamento racional, e não forneça conhecimento sobre o escopo da criação, nem da natureza de Deus, contém, não obstante, uma espécie de intimação do nosso valor enquanto seres morais e de conformidade a uma ordem e à «finalidade» do nosso mundo.

Assim em calma estação
Embora longe, muito longe do mar,
Nossas almas avistam o imortal mar
Que nos trouxe para aqui,
E quem sabe, depois, para ali,
E vêem a criança na praia a se entreter,
E ouvem as águas potentes eternamente revolver.

(Wordsworth, *Ode: Intimations of Immortality*, 161-7)

Kant também acreditava que a beleza natural é um «símbolo» da moralidade e sugeriu que as pessoas que têm um interesse verdadeiro na beleza natural mostram, por isso, que possuem o germe de uma boa disposição moral, ou seja, uma «boa vontade». O argumento em que baseava esta opinião é esquivo, embora se trate de uma opinião partilhada por outros escritores do século XVIII, incluindo Samuel Johnson e Jean-Jacques Rousseau. Trata-se de uma opinião para a qual somos instintivamente arrastados, embora seja difícil construir um argumento *a priori* a seu favor.

Conformidade a fins sem fim

A discussão presente neste capítulo trouxe-nos a um ponto crucial. Comecei por sugerir que o juízo estético, bem como o prazer que o motiva, é desinteressado. Isto parecia implicar que a beleza e a utilidade são valores independentes, de tal modo que apreciar algo pela sua beleza nada tem a ver com apreciá-lo como um meio para atingir um propósito prático qualquer.

No entanto, propósito, interesse e razão prática não deixam de se fazer notar no interior do juízo estético, do qual inicialmente foram por mim excluídos. A experiência da beleza na arquitectura, por exemplo, não pode ser separada do conhecimento das funções que um edifício deve ter; a experiência da beleza humana não pode ser facilmente separada do desejo profundamente interessado que dela provém. A experiência da beleza na arte está intimamente ligada ao sentido da intenção artística e mesmo a experiência da beleza natural aponta na direcção de uma «conformidade a fins sem fim». A percepção de um propósito, seja no objecto ou em nós, condiciona em toda a parte o juízo de beleza e, quando voltamos este juízo para o mundo natural, não é surpreendente que ele nos levante a questão própria da teologia, nomeadamente que propósito tem esta beleza? Uma vez mais reconhecemos que o belo e o sagrado são contíguos na nossa experiência e que os nossos sentimentos a respeito de um derramam-se constantemente sobre o território reivindicado pelo outro.

Descrever a beleza como «conformidade a fins sem fim» só contribui, no entanto, para intensificar o mistério. Proponho assim sair

destas regiões elevadas e deslocar-me para o plano das coisas quotidianas – plano no qual todos os seres racionais vivem e trabalham, por pouco preocupados que pareçam estar com matérias de estética. Ao considerar o lugar da beleza no raciocínio prático comum, onde a existência de um propósito domina o nosso pensamento, tentarei mostrar de que forma o juízo estético é uma condição necessária para fazer, se bem o que quer que seja.

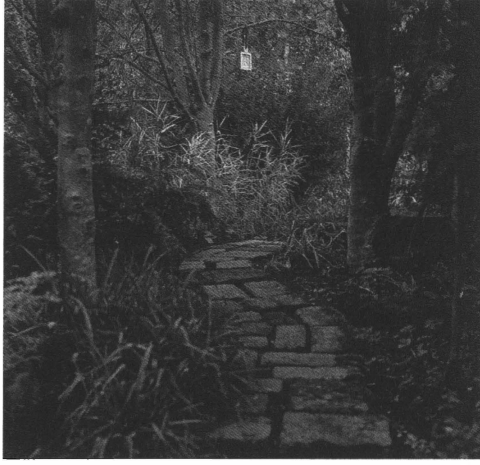
4

A BELEZA DO QUOTIDIANO

O melhor lugar para se começar a exploração da beleza do dia-a-dia é o jardim, onde o lazer, a aprendizagem e a beleza confluem numa experiência do lar que é libertadora.

Jardins

Sem a experiência nuclear da beleza natural, as hortas, por exemplo, não seriam inteligíveis, a não ser como lotes de terreno contendo vegetais para uso humano. Todavia, mesmo os lotes de terreno contendo vegetais obedecem aos seus constrangimentos estéticos: disposição em filas e espaçamento criterioso, satisfazendo assim a nossa necessidade de ordem visual. No caso dos jardins, podemos falar de um objecto de interesse universal, ao qual as pessoas em toda a parte dedicam muito do seu tempo livre, numa actividade em que há apenas um puro prazer desinteressado. Os jardins têm a sua própria fenomenologia distintiva, na qual a Natureza é absorvida, domada e obrigada a obedecer às normas visuais humanas.

Um jardim não é um espaço aberto como o é uma paisagem – um jardim é um espaço circunscrito. Por outro lado, aquilo que

Caminho sinuoso em Little Sparta, Ian Hamilton Finlay: entre a Natureza e a arte.

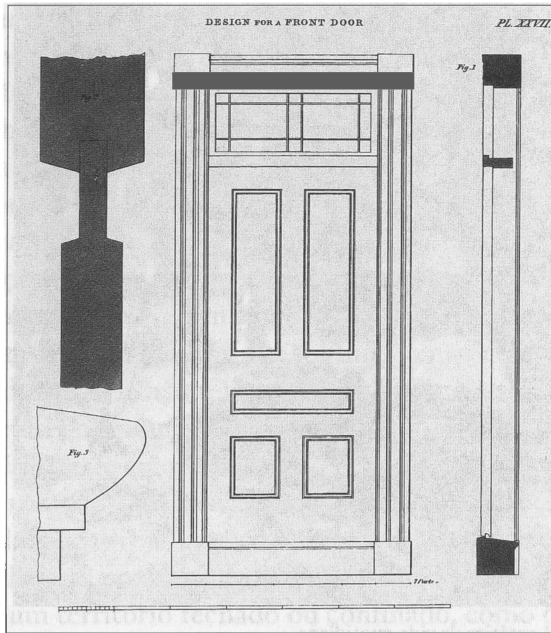
nele cresce e o que nele se ergue, cresce e ergue-se *em redor* do observador. No jardim, uma árvore não é como a de uma floresta ou de um campo. Não está simplesmente ali, como algo que cresceu de uma semente e que casualmente (no tempo e no espaço) por ali se dispersou. A árvore no jardim relaciona-se com as pessoas que nele caminham, estabelece com elas uma espécie de conversação. Ela ocupa o seu lugar sendo uma extensão do mundo humano, mediando entre o ambiente construído e o mundo da Natureza. Com efeito, há um «estar entre» fenomenológico que contamina todas as formas pelas quais habitualmente se retira prazer de um jardim. Esta experiência influencia o modo como a nossa experiência fundamental das formas e decorações arquitectónicas se desenvolve. Essas formas e elementos decorativos são concebidos para conquistarem o espaço e circunscrevê-lo, para capturá-lo à Natureza e apresentá-lo como *nosso*. Assim se explica a comparação, algo fantasiosa, entre coluna e tronco de árvore, que encontramos frequentemente em tratados de arquitectura. Assim se explicam as formas da arte do jardim, que podemos adequadamente descrever como «a arte que está entre» – a arte de não ser arte nem Natureza, mas ambas, cada uma sobrepondo-se à outra de modo a tornarem-se numa coisa só, como acontece

com as cercaduras de flores de Gertrude Jekyll ou com as instalações feitas em jardins pelo poeta escocês Ian Hamilton Finlay.

Poderá dizer-se que é universal esta tentativa para pôr aquilo que nos rodeia em consonância connosco e de nos pôr em consonância com aquilo que nos rodeia. E essa tentativa sugere que o juízo de beleza não é apenas uma opção que, se quisermos, podemos ou não adicionar ao repertório dos juízos humanos, mas algo que resulta inevitavelmente de se levar a vida a sério e de nos tornarmos verdadeiramente conscientes do que andamos a fazer neste mundo.

Trabalhos manuais e carpintaria

A ideia torna-se ainda mais evidente se nos voltarmos para outra daquelas áreas intermédias em que a pessoa comum parece não resistir a fazer juízos estéticos: as áreas dos trabalhos manuais e da decoração, nas quais fazemos escolhas sobre a aparência que devem ter as coisas que nos rodeiam.

Suponha-se que estamos a assentar uma porta numa parede e que marcamos o lugar onde a moldura ficará. De vez em quando damos um passo atrás e perguntamos a nós mesmos: fica bem assim? Esta é uma questão autêntica, mas não podemos responder-lhe em termos funcionais ou utilitários. A moldura pode ter o estritamente necessário para que a porta desempenhe a sua função de passagem, pode estar de acordo com todos os requisitos de saúde e segurança, mas pode simplesmente não ficar bem: pode ficar demasiado alta ou baixa, demasiado larga, a sua forma não estar bem desenhada, e assim por diante. (De facto, as actuais regras de construção, que requerem portas suficientemente largas e degraus baixos para que uma cadeira de rodas possa entrar, tornam impossível o desenho de uma porta de rua tão bonita como aquelas dos catálogos da época georgiana.) Esses juízos não dizem respeito a qualquer objectivo utilitário, mas não deixam por esse motivo de ser racionais. Podem ser o primeiro passo num diálogo em que se fazem comparações, apresentam-se exemplos e discutem-se alternativas. Este diálogo tem como tema o modo como as coisas devem ser dispostas para não destoarem umas das outras e a esperança de se concluir uma tarefa física com harmonia.

Uma porta de um livro de padrões da época georgiana: como as partes encaixam entre si.

Parece-me que Kant devia ter usado um exemplo deste género para estabelecer a sua tese de que há um exercício das faculdades racionais que visa um fim e que simultaneamente aponta para lá de qualquer fim – para a contemplação da forma como as coisas são apresentadas. Isto porque o exemplo mostra não apenas que existe realmente um exercício das faculdades racionais, mas que este é parte integrante da tomada de decisões no plano prático. Existem outros exemplos que clarificam perfeitamente a ideia. Consideremos o que acontece quando se põe a mesa para receber convidados. Não nos limitamos a colocar os pratos e os talheres sobre a mesa. Somos movidos por um desejo de que as coisas fiquem com boa aparência – não só para nós, como também para os convidados. Da mesma forma, quando nos vestimos para ir a uma festa ou a um baile, ou mesmo quando arrumamos as coisas sobre a nossa secretária ou arranjamos o quarto de manhã, esforçamo-nos por alcançar a melhor ou mais apropriada apresentação, o que tem a ver com aparência das

A estética da vida quotidiana.

coisas. Os exemplos põem em evidência «a estética da vida quotidiana», durante muito tempo um tópico negligenciado, o que explica, na verdade, muitos dos equívocos que envolvem o modo como as pessoas olham para a arquitectura e o *design*, cometendo o erro de considerarem como arte superior aquilo que usualmente é mais uma prática de boas maneiras.

Beleza e raciocínio prático

Os animais irracionais, tal como nós, vivem num mundo de redundâncias. Um cavalo, confrontado com uma barreira, pode saltá-la aqui ou ali, em inúmeros sítios. Se ele salta fá-lo porque quer: para escapar a um inimigo ou para ir atrás da manada. Porém, o cavalo não teria resposta para a questão de saber qual o ponto *adequado* para saltar, não porque seja indiferente saltar neste ou naquele ponto, mas porque esta questão não se coloca a um cavalo. *Nós* podemos

fazer perguntas como esta, uma vez que temos o hábito de remover a redundância de escolhas, de justificar uma acção determinada, fazendo não só o que é preciso para alcançar os nossos objectivos, como também o que é preciso para os alcançarmos da forma mais apropriada ou ajustada.

Este aspecto pode ser melhor compreendido se regressarmos ao tema das aves canoras. O canto das aves tem uma função no processo de selecção sexual e é emitido em momentos do dia – ao acordar e antes de dormir – em que um macho activo tem necessidade de marcar os limites do seu território. Esta função não corresponde a um propósito da ave – ela não tem propósitos, mesmo se o que a motiva forem desejos, pois a sua vida não é vivida de acordo com quaisquer planos. Além disso, o canto é pouco determinado pela função, que requer apenas que aquele seja suficientemente audível para poder ser escutado pelos rivais e pelos potenciais parceiros sexuais e também reconhecido como o canto específico da espécie ou, quando se trata de um território fechado ou confinado, como o canto específico do próprio indivíduo que o ocupa. Não é surpresa, pois, que as aves canoras tendam a fazer chamamentos variados e variáveis, experimentando frases e notas até se ficarem por um pequeno número de alterações no fraseado, que funcionam como refrães na sua litania diária.

Ouvimos estas frases como se fossem canções e descrevemos o canto da ave como uma espécie de música, pois é assim que o escutamos. Porém, nada há no comportamento do pássaro que possa razoavelmente levar-nos a dizer que a nota que ele escolheu foi a que deveria seguir-se à anterior, que esta frase que escolheu é a mais conforme ao contexto, que ele ouve uma nota como a continuação da frase que a precede, e assim sucessivamente. Nenhum desses juízos tem aplicação em ornitologia, pois tal pode apenas aplicar-se a seres racionais – seres que não se limitam a ir de encontro a uma das muitas alternativas diante de si mas que procuram razões para as suas escolhas, antes ou depois de as fazerem, e que ouvem sequências de sons levando em conta a lógica musical que os liga.

Como pode um ser racional evitar a redundância de escolhas como as que sempre estarão presentes no canto de uma ave? Re-

gressemos ao exemplo do carpinteiro. Como escolhe o carpinteiro a moldura para a porta, de entre todas as que podem desempenhar a mesma função? De acordo com o que para si *fica bem*. Ele julga o objecto pela sua aparência e é nesta que procura a razão que poderá justificar a sua escolha.

Razão e aparência

Seguem-se consequências importantes. Quando escolho uma moldura para a porta olhando ao que fica bem sou confrontado com a questão «porquê?», podendo esta ser colocada por mim ou por outrem. «Simplesmente porque fica bem» é uma resposta possível. Posso, em alternativa, fazer comparações, procurar significados, ter em conta costumes ou tradições que apoiem a minha escolha. O que não posso fazer é atribuir à aparência um valor puramente utilitário, dizendo, por exemplo, algo como «se as portas tiverem esta moldura atraem os clientes mais antigos». Isto significaria abandonar o meu juízo inicial. Seria apoiar-me não no impacte que a aparência da porta tem em mim, mas na utilidade da sua aparência para atrair os outros. Seria recuar para um juízo de utilidade, um juízo com o qual poderia razoável e sinceramente estar de acordo mesmo achando que a moldura da porta não tinha de todo boa aparência.

Palladio vai à frente, nós seguimo-lo: Worcester College, Londres.

Ao contemplar a moldura, o carpinteiro descobre a maneira de remover a redundância de escolhas que tem diante de si. Uma vez que a aparência se desligou, no seu pensamento, de considerações práticas, que apresentavam um número infinito de molduras como igualmente convenientes, o carpinteiro está agora lançado numa via de descoberta – a via para encontrar as razões que justificam *esta* moldura, justificando-a com base na sua aparência. Ele comparará a moldura da porta com outras e também com as das janelas que hão-de ser colocadas em cada um dos lados da porta. Tentará descobrir o que entra em sintonia com outros pormenores visuais presentes no edifício. Tentará fazer com que a moldura condiga com o edifício no seu todo e com cada uma das partes. Um dos resultados deste processo de fazer com que as coisas condigam umas com as outras é a criação de um vocabulário visual. Ao usar molduras idênticas nas portas e janelas, por exemplo, a correspondência visual torna-se mais fácil de reconhecer e aceitar. Um outro resultado é aquilo que de um modo pouco preciso se define como estilo – o uso repetido de formas, contornos, materiais, etc., a sua adaptação a usos específicos e a procura de um repertório de gestos visuais.

Acordo e significado

Pode pensar-se, olhando para o que foi dito até ao momento, que as deliberações do carpinteiro se configuram unicamente como uma espécie de jogo que ele estabelece consigo mesmo, removendo assim a redundância intrínseca às escolhas de carácter verdadeiramente prático. No entanto, duas considerações põem em dúvida esta ideia. A primeira é o carpinteiro não ser a única pessoa que constrói uma opinião sobre a questão da moldura da porta. Outras pessoas olharão para ela e sentir-se-ão agradadas ou desagradadas com as suas proporções. Algumas destas pessoas estarão especialmente interessadas na porta, sendo futuros residentes do edifício para o qual ela estará destinada. Outras pessoas terão o interesse enquanto transeuntes ou vizinhos. Seja como for, todas terão interesse na aparência da porta, que será tanto maior quanto menor for o seu

envolvimento prático. Dá-se assim início ao que em teoria dos jogos se chama um «problema de coordenação».

Um modo de resolver este problema passa por um esforço para se chegar a consensos. Se houver uma escolha, ou uma série de escolhas sobre as quais estejamos todos de acordo, a questão deixará de ser um problema. Mesmo na ausência de um acordo explícito é possível que, com o tempo, surja uma solução, à medida que as soluções impopulares vão sendo rejeitadas e as populares vão recebendo apoio. Os grandes inovadores, como Palladio, propõem formas e composições (como a janela palladiana) que suscitam a aprovação espontânea das pessoas, ao passo que os vulgares construtores de ruas adaptam-se através de um processo de tentativa e erro. Ambos os procedimentos acrescentam algo ao vocabulário comum de formas, materiais e ornamentos. Emerge uma espécie de discurso racional, cujo fito é construir um ambiente partilhado, no seio do qual todos possamos sentir-nos em casa e que satisfaça a nossa necessidade de que as coisas tenham boa aparência para toda a gente. Este aspecto do estético – o seu estatuto de algo que nasce e que é motivado socialmente, funcionando como um guia para um ambiente partilhado – é insinuado pela sua qualidade de instrumento para a remoção da redundância.

A redundância não é uma característica uniforme dos nossos objectivos e artefactos. Em algumas áreas – o planeamento de jardins, por exemplo – as redundâncias estão por todo o lado à nossa volta. Noutras, como no desenho de aeronaves, a necessidade pura e dura governa quase tudo o que pode ser feito. Todavia, mesmo quando a funcionalidade domina, o nosso sentido da beleza está alerta, distinguindo o que é apropriado do gratuito, o que segue um estilo e o improvisado. Admiramos mais um avião novinho em folha do que outro cheio de visíveis remendos. Um belo avião alcança o mesmo que a bela moldura do nosso carpinteiro imaginário: uma solução adequada para um problema que pode ser revolvido de diferentes formas.

A segunda consideração é a seguinte: a aparência de algo, quando se torna objecto de um interesse intrínseco, acumula significado. Podemos ter prazer com a aparência simplesmente pelo que ela é. Os seres racionais têm, no entanto, uma necessidade inata

de interpretar e, quando o objecto da sua atenção é uma aparência, interpretá-la-ão como algo que tem um significado intrínseco. Mesmo uma coisa tão simples como o desenho da moldura de uma porta será sujeita a esta necessidade. O carpinteiro associará molduras de portas a formas específicas da vida social, a maneiras de entrar e de sair de um quarto, a estilos de roupa e de comportamento. De resto, há muito que foi notado que as modas na roupa e na arquitectura tendem a imitar-se mutuamente e que ambas reflectem as alterações na percepção dos ser e corpo humanos.

Fazendo convergir estas duas considerações chegamos a uma hipótese interessante: quando as pessoas procuram abandonar a redundância do raciocínio prático, escolhendo entre aparências, dispõem-se também a interpretar essas aparências como algo que tem significado intrínseco e a apresentarem o significado que descobrem através de uma espécie de diálogo reflectido, cujo objectivo é assegurar um certo grau de concordância nos juízos entre aqueles que mostram ter interesse na escolha. Ao dizer isto aproximamo-nos muito da ideia de gosto do século XVIII, que entendia-o como uma faculdade pela qual os seres racionais dão ordem às suas vidas através da aquisição de um sentido da boa ou má aparência gerado socialmente. E é razoável sugerir que começamos a descortinar um domínio genuíno da vida racional que corresponde à ideia filosófica do estético, importante em si mesma e também filosoficamente problemática.

O estilo

Dependemos do hábito de fazer juízos estéticos para comunicar significados e o estilo é uma ferramenta importante que usamos nesse sentido. Isto envolve uma exploração das normas socialmente geradas. A flor na lapela, o jarro cheio de vinho, o guardanapo dobrado, todas estas coisas fazem desenvolver uma experiência de reconhecimento entre os observadores, que vêem no pequeno detalhe um significado específico em função do qual os gestos devem ser medidos. Porque está o vinho num jarro e não numa garrafa? O que há no jarro que capta a minha atenção? Porque há-de ele estar *ali*, na mesa? E assim por diante.

Estas questões indicam-nos a *capacidade alusiva* do estilo. A jarra *alude* a uma certa forma de vida, a vida mediterrânica, em que o vinho corrente existe em abundância e se encontra relacionado pacificamente com o trabalho e com o divertimento. É por isso que a anfitriã escolhe um jarro de barro decorado com simplicidade e o coloca no meio da mesa, indiciando a informalidade com que qualquer um pode dele servir-se. Estas podem não ser escolhas *conscientes*. A própria anfitriã está a descobrir, no gesto estético, o significado que quer transmitir. O exemplo indicia, com efeito, que as escolhas estéticas desempenham um papel na promoção do autoconhecimento, fazendo-nos perceber como podemos encaixar-nos num mundo de significados humanos. As opções estéticas são parte do que Fichte e Hegel designaram como a *Entäusserung* (a projecção para o exterior) do eu e a *Selbstbestimmung* que ela gera, a autocerteza que resulta de se construir uma presença no mundo dos outros.

Na maior parte, as diferentes maneiras de pôr uma mesa são estáveis explorações do contexto. Não se alude a algo específico e a ordem é o escopo operativo – uma ordem que nada faz para perturbar as nossas percepções, irradiando, em vez disso, uma mensagem simples de sociabilidade tranquila. A anfitriã que mostra estilo dá a essa ordem uma direcção diferente, aludindo a aspectos que ela quer que estejam visivelmente presentes na mesa e que residam na aparência das coisas como uma narrativa.

Através do estilo compreendemos o que está a ser enfatizado, o que faz parte do contexto e o que se liga a quê. Portanto, o estilo é um dos aspectos do juízo estético quotidiano que transportamos para a arte, onde ganha um significado totalmente novo. Aquilo que assegura um lugar na existência social quotidiana vem a ser, na arte, o espírito que dá forma a mundos imaginários.

A moda

O argumento desenvolvido neste capítulo torna claro que a busca de soluções estéticas na vida quotidiana é também uma espécie de procura dissimulada de consenso. Mesmo aqueles que se vestem de modo a destacarem-se e a atraírem as atenções sobre si fazem-no

para que os outros reconheçam a sua intenção. Por consequência, em qualquer comunidade humana normal, a estética da vida quotidiana expressar-se-á através da moda ou, por outras palavras, através da adopção de um estilo comum. Uma moda é um indiciador das opções estéticas que dão alguma garantia de aprovação dos outros; e também permite às pessoas jogar com as aparências, enviar mensagens reconhecíveis à sociedade de estranhos e sentirem-se confortáveis com a sua aparência num mundo em que esta importa.

A moda surge primeiramente como imitação. Por vezes é o resultado de uma «mão invisível», como quando as pessoas se imitam entre si por contágio social. Esta é a origem habitual dos costumes populares, que surgem do mesmo modo como as boas maneiras – do intercâmbio entre um número incontável de pessoas ao longo do tempo, cada uma procurando evitar transgressões gratuitas e ser vista pela sociedade como alguém que a ela pertence. Todavia, a imitação pode também resultar da liderança, como aconteceu quando Beau Brummel lançou a moda da Regency, ou quando os Beatles, a par do seu idioma musical, alteraram a maneira de vestir, os penteados e a linguagem da sua geração.

Todos estes fenómenos são testemunhos do papel importante que o pensamento estético ocupa na vida dos seres racionais. Oferecem também uma espécie de prova de que, quando as pessoas pensam esteticamente, «procuram o assentimento» dos seus pares, como disse Kant.

Permanência e efemeridade

A nossa discussão tem como implicação que o juízo estético pode ser exercido de duas maneiras entre si contrastantes: pode servir para nos ajustarmos ou para nos salientarmos. Em muitas das nossas actividades estamos a «construir casa», erigindo, a despeito do atropelo da mudança e da decadência, os símbolos permanentes de uma forma de vida estável. A mão invisível a que ainda agora fiz referência inclina-se por si mesma para o estilo, a gramática e a convenção. É isto que testemunhamos na arquitectura vernácula, nos costumes populares, nas maneiras à mesa e nos costumes e cerimónias da cultura tradi-

cional. As convenções criam nas nossas vidas um pano de fundo de ordem imutável, um senso do que é correcto ou incorrecto fazer-se. Elas oferecem-nos uma maneira de completarmos os nossos gestos e de torná-los publicamente aceitáveis, tal como um ornamento que remata uma arquitrave ou um embrulho esmerado que dá o toque final a um presente. Existem culturas em que esta aspiração ao fixo e ao permanente se torna dominante, ou mesmo asfixiante – o antigo Egipto, por exemplo –, fazendo com que todos os aspectos da vida sejam moldados e mumificados pelas convenções. Nos registos deixados pelos Egípcios testemunhamos uma vida quotidiana esmagada por valores estéticos, na qual o estilo individual foi absorvido e extinto pela exigência inflexível da ordem. Mais próxima de nós é a estética da Roma antiga, na qual a aspiração à permanência é combinada com um igual sentido da efemeridade das alegrias da vida, tal como é expresso nos frescos de Pompeia e de Herculano, ou nas estátuas e grutas do jardim romano.

Assim, não obstante valorizarmos a permanência, estamos também conscientes da fugacidade daquilo que nos liga à vida e temos um desejo natural de expressarmos esta consciência numa estética aprovada publicamente. De facto, existem culturas – sendo, neste aspecto, a cultura tradicional japonesa a mais notável – em que a estética do quotidiano se centra no que é fugaz, alusivo e animado por um pesar doloroso. Tais culturas estão tão igualmente aferradas à convenção e à orientação por regras como aquelas que enfatizam a permanência. A cerimónia japonesa da infusão do chá, em que a oferenda a um convidado é elevada à condição de ritual religioso, ilustra notavelmente esta estética do transitório. Convenções rigorosas governam os utensílios, os gestos, os arranjos de flores, bem como a natureza e aspecto da cabana onde é tomado. Por causa destas convenções, as áreas de liberdade – os movimentos do anfitrião e do convidado pelo jardim do chá, os gestos e as expressões quando a taça é oferecida e aceite – adquirem significado e pungência especiais. A ideia é precisamente captar o carácter único e a fugacidade da ocasião, como transmitem as palavras *ichigo, ichie*: uma oportunidade, um encontro.

Na cerimónia do chá aprendemos algo também patente na arquitectura vernácula das nossas cidades europeias, nomeadamente que

as alegrias fugazes e os encontros breves tornam-se valores eternos quando inscritos no ritual e na pedra.

Adequação e beleza

Tenho estado a analisar uma forma particular de raciocínio prático, pelo qual escolhemos entre alternativas de acordo com um sentido do que se adequa. A adequação é julgada pela aparência das coisas e pelo significado contido na sua aparência. Contudo, nada disse acerca da beleza directamente, nem o meu hipotético carpinteiro seria muito útil nesse capítulo.

Apesar disso, se regressarmos aos nossos truísmos iniciais, veremos rapidamente que o tipo de juízo que tenho estado a discutir neste capítulo corresponde exactamente ao juízo de beleza. A adequação que tenho estado a descrever é algo que proporciona comprazimento. É também uma razão para se prestar atenção à coisa que a possui. É ela própria um objecto de contemplação e a sua importância não reside em algum uso independente. É matéria de um juízo reflectido que, estando enraizado na experiência, não pode ser feito em segunda mão. A adequação é também uma questão de grau. Numa palavra, o que tenho estado a descrever neste capítulo é aquela «beleza mínima» que permanentemente interessa aos seres racionais, ao esforçarem-se para encontrarem ordem na realidade que os rodeia e para estarem à vontade num mundo partilhado.

Resta agora relacionar as ideias deste capítulo com as formas de beleza «superiores» que são exemplificadas pela arte, vendo se podemos dizer algo mais sobre o tipo de significado que procuramos quando pretendemos apoiar os nossos juízos estéticos através do raciocínio.

5

A beleza artística

Foi só no decorrer do século XIX, e na esteira da publicação póstuma das conferências de Hegel sobre a estética, que o tópico da arte começou a substituir o da beleza natural como matéria de estudo central da estética. Esta mudança foi parte da grande transformação ao nível da opinião educada que conhecemos como movimento romântico. Este movimento pôs os sentimentos do indivíduo – para quem o eu é mais interessante do que o outro e a errância mais nobre do que a pertença – no centro da nossa cultura. A arte tornou-se a actividade pela qual o indivíduo se anuncia ao mundo e através da qual apela aos deuses para que estes justifiquem os seus actos. Todavia, mostrou ser extraordinariamente vacilante como guardiã das nossas aspirações mais elevadas. A arte pegou na tocha da beleza, correu com ela por algum tempo e largou-a depois nos urinóis de Paris.

Piadas à parte

Vai para um século que Marcel Duchamp assinou um urinol com o nome «R. Mutt», intitulou-o *A Fonte* e exibiu-o como obra de arte. Um resultado imediato da piada de Duchamp foi precipitar uma

indústria intelectual dedicada a responder à pergunta «O que é a arte?». A literatura que está associada a esta questão é tão enfadonha como as infindáveis imitações da atitude de Duchamp. Apesar disso, introduziu um traço de cepticismo. Se qualquer coisa pode ser considerada arte, qual é o interesse ou o mérito que advém de lhe ser aposto esse rótulo? Algumas pessoas olham para algumas coisas e outras olham para outras. É tudo. Trata-se de um facto curioso, mas é inútil procurar os fundamentos que o explicam. Quanto à ideia de uma actividade crítica que procura valores objectivos e monumentos ao espírito humano perenes, ela é imediatamente rejeitada, por ser dependente de uma concepção da arte que a «fonte» de Duchamp mandou de uma vez por todas pelo cano abaixo.

O argumento é avidamente adoptado, pois parece libertar as pessoas do fardo da cultura, dizendo-lhes que todas aquelas obras-primas venerandas do passado podem ser ignoradas impunemente, que as novelas televisivas têm «tanto valor» como Shakespeare e que os Radiohead se igualam a Brahms, uma vez que nada é melhor do que nada e que toda a pretensão a um valor estético é vazia. Este argumento, claro, afina pelo mesmo diapasão que as formas de relativismo cultural em voga, e tende a ser o ponto de partida dos cursos universitários sobre estética e, a maioria das vezes, o ponto pelo qual eles terminam.

É aqui útil fazer uma comparação entre as obras de arte e as piadas. É tão difícil circunscrever a classe das piadas como o é para o caso das obras de arte. Tudo pode ser piada desde que alguém diga que assim é. Uma piada é um artefacto feito com o intuito de fazer rir. Pode não ter esse efeito, sendo, nesse caso, uma piada «seca». Pode ter o efeito desejado mas ser ofensiva, sendo, nesse caso, de «mau gosto». Seja como for, nada disto mostra que a categoria das piadas é arbitrária ou que a distinção entre boas e más anedotas é inexistente. Nem isto mostra de modo algum que as piadas, ou aquele tipo de educação moral que tem como objectivo criar um sentido de humor apropriado, não podem ser alvo de crítica. Com efeito, estando a considerar o tema das piadas, a primeira coisa que podemos concluir é que o urinol de Duchamp foi uma piada – uma boa piada à época, mas que seria banal pela época das caixas *Brillo* de Andy Warhol e completamente estúpida nos dias de hoje.

A arte como categoria funcional

As obras de arte, tal como as piadas, têm uma função dominante. São objectos de interesse estético. Podem desempenhar esta função de uma forma compensadora se enriquecerem o pensamento e proporcionarem elevação espiritual, garantindo assim um público fiel que a elas sempre volta por forma a encontrar consolo ou inspiração. Podem desempenhar a sua função de um modo que pode ser julgado ofensivo ou degradante. Podem mesmo não ser capazes de fazer despertar o interesse estético que reclamam. As obras de arte que recordamos incluem-se nas duas primeiras categorias: as que elevam e as que degradam. Os completos falhanços desaparecem da memória pública. E é deveras importante o tipo de arte a que aderimos, aquele que incluímos no nosso tesouro de símbolos e alusões, aquele que transportamos connosco no coração. O bom gosto é tão importante na estética como no humor. Mais: o gosto é tudo o que interessa. Se os cursos universitários não começarem com essa premissa, os estudantes terminarão os seus estudos de arte e de cultura tão ignorantes como quando começaram. Quando se trata de arte, o juízo estético diz respeito ao que devemos e não devemos gostar, e (defenderei) o «deve» tem aqui um peso moral, mesmo que não seja exactamente um imperativo moral.

É verdade, no entanto, que as pessoas já não vêem as obras de arte como objectos de um juízo ou como expressões da vida moral. Cada vez se vê mais professores das humanidades a concordarem com os estudantes que lhes chegam, afirmando que não há distinção entre bom gosto e mau gosto, mas apenas entre o meu e o teu gosto. Imagine-se alguém dizer isto sobre o humor. Jung Chang e Jon Halliday narram uma das poucas ocasiões documentadas em que o jovem Mao Tsé-tung desatou a rir. Foi no circo, quando uma trapezista se estatelou no chão, morrendo. Imagine-se um mundo em que as pessoas riem apenas da desgraça alheia. O que teria esse mundo em comum com o *Tartufo* de Molière, com as *Bodas de Figaro* de Mozart, com o *Dom Quixote* de Cervantes ou com o *Tristam Shandy* de Lawrence Sterne? Nada, excepto o riso. Seria um mundo dege-

nerado, onde a simpatia humana já não encontraria no humor um lugar, onde toda uma dimensão do espírito humano se teria tornado atrofiada e grotesca.

Imaginemos agora um mundo em que as pessoas demonstram interesse apenas por réplicas das caixas *Brillo*, por urinóis assinados, por crucifixos imersos em urina ou em objectos que de modo semelhante foram resgatados às zonas sujas da vida e exibidas com alguma intenção satírica ou do género «olha para mim» – por outras palavras, um mundo de objectos que cada vez mais funcionam como direito de admissão nas mostras de arte oficiais na Europa e na América. O que teria este mundo em comum com o de Duccio, de Giotto, de Velázquez ou mesmo de Cézanne? Claro, há o facto de se exibir os objectos e de olharmos para eles com um olhar estético. Contudo, este seria um mundo onde as aspirações humanas já não encontrariam na arte um meio de expressão, onde já não construiríamos para nós mesmos imagens da transcendência e onde os lugares em que residem os nossos ideais estariam cobertos por montes de tralha.

Arte e entretenimento

Num trabalho surpreendente publicado há um século, o filósofo italiano Benedetto Croce apontou uma distinção radical que, na sua opinião, existe entre arte propriamente dita e pseudo-arte, cuja função seria entreter, excitar ou agradar. A distinção foi adoptada pelo discípulo de Croce, o filósofo inglês R. G. Collingwood, que argumentou da seguinte forma: ao confrontar-me com uma obra de arte, não são as minhas reacções que me interessam, mas o significado e o conteúdo da obra. Está a ser-me oferecida uma experiência, incorporada nesta forma sensorial única. Quando procuro entretenimento, pelo contrário, não estou interessado na causa mas no efeito. O que quer que produza em mim o efeito esperado está bem para mim, não havendo lugar para juízos, estético ou outro.

A ideia em que Croce e Collingwood se apoiam é exagerada – porque não posso estar interessado numa obra de arte pelo seu significado e, ao mesmo tempo, divertir-me com ela? Não nos *divertimos por divertir*, mas por causa da piada. O divertimento não se opõe ao

interesse estético, uma vez que é já uma forma de interesse estético. Não é, portanto, surpresa que, tendo como base uma exagerada rejeição da arte como entretenimento, Croce e Collingwood tenham, cada um deles, construído teorias estéticas do mais implausível que há na literatura sobre o assunto.

Apesar disso, tinham razão ao acreditarem que há uma diferença entre o tratamento *artístico* de um assunto e a mera procura de criar um efeito. Numa certa medida, a imagem fotográfica tem-nos feito esquecer este contraste. Enquanto o palco do teatro, à semelhança da moldura no caso da pintura, fecha o mundo exterior, a câmara fotográfica deixa o mundo entrar, admitindo dentro de si, brandamente, quer o actor que finge morrer no passeio quer o balão acidental que passa em segundo plano. A tentação é transformar este defeito em sedução, encorajando-se no espectador uma espécie de «dependência da realidade». A tentação é focar os aspectos da realidade que nos agarram e excitam, independentemente do seu significado dramático. A arte genuína também nos diverte, mas fá-lo criando uma distância entre nós e as cenas que retrata, uma distância suficiente para gerar uma simpatia desinteressada pelos caracteres e não tanto para gerar em nós emoções vicariantes.

Um exemplo

Sendo que o cinema e as suas ramificações congéneres são, entre as artes, aqueles em que mais se comete o pecado de procurar o efeito em detrimento do significado, é conveniente dar um exemplo da arte cinematográfica no qual esse pecado esteja ausente. Poucos realizadores houve tão conscientes das tentações provocadas pela câmara de filmar, e da necessidade de lhes resistir, como Ingmar Bergman. Poderia emoldurar-se um plano de um filme de Bergman – as sequências oníricas em *Morangos Silvestres*, a dança da morte em *O Sétimo Selo*, o jantar em *A Hora do Lobo* –, que ficaria na nossa parede qual gravura, ressonante, atractiva e plena de compostura. Ingmar Bergman decidiu fazer *Morangos Silvestres* a preto e branco, apesar de a cor ser já *língua franca* à época (1959), precisamente porque queria minimizar as distracções para garantir que tudo o que

Ingmar Bergman, sequência da memória em *Morangos Silvestres*: cada detalhe fala.

está no ecrã – luz, sombra, forma e sugestão, bem como a pessoa e o carácter – contribua para a intriga.

O filme conta a história de um homem de idade, egoísta, embora distinto, que evitou os chamamentos do amor. Ele aproxima-se do final da vida e sente a frivolidade desta. Acaba – num único dia de encontros simples, memórias e sonhos – por se lhe deparar miraculosamente a salvação, ao aceitar que tem de amar para poder ser amado, e a quem é dado, no final, uma visão transfiguradora da sua infância e acolhimento no mundo dos outros. Aquilo que a história procura mostrar está contido nos sonhos e memórias – episódios que desempenham um papel na intriga que é amplificado através do elemento cinematográfico. A câmara funde estes episódios com a narrativa, forçando-os a misturarem-se com o presente, gerando identidades onde as palavras fariam aparecer apenas diferenças. (Deste modo, os rostos que surgem nos sonhos adquiriram já um significado diferente nos acontecimentos reais do dia.) A câmara persegue a história que se vai desenrolando à maneira de um caçador, parando para se centrar no presente com o único fito de fazer que este se aproxime do passado até nele roçar. As imagens, muitas vezes cheias de granulado, com detalhes trazidos para a evidência do

primeiro plano, deixam entrever objectos pairando como fantasmas no fundo desfocado. Em *Morangos Silvestres*, as coisas, à semelhança das pessoas, estão saturadas com os estados psíquicos dos seus observadores, arrastadas para a intriga por mão da câmara de filmar, que dota cada detalhe de uma consciência própria. O resultado não é arbitrário nem fruto de um capricho. Pelo contrário, é inteiramente objectivo, voltando-se para coisas reais em todas as ocasiões em que a câmara podia ser tentada a escapar-lhes.

Morangos Silvestres é um dos muitos exemplos de verdadeira arte cinematográfica, em que as técnicas do cinema estão ao serviço de um propósito dramático, apresentando situações e caracteres à luz das nossas próprias reacções a eles. O filme ilustra a distinção entre interesse estético e mero efeito – o primeiro criando uma distância que o segundo destrói. O propósito dessa distância não é evitar a emoção mas focá-la, dirigindo a atenção para outrem que seja imaginário, não para o eu existente. Parte da compreensão da beleza artística passa por ter bem presente esta distinção.

Fantasia e realidade

A distinção pode ser descrita de modo diferente como uma diferenciação entre imaginação e fantasia. A verdadeira arte apela à imaginação, ao passo que o mero efeito suscita a fantasia. As coisas imaginárias são objecto de reflexão, as fantasias são *concretizadas*. Fantasia e imaginação dizem ambas respeito a entidades irreais, mas enquanto as entidades irreais da fantasia penetram no nosso mundo e o poluem, as da imaginação existem num mundo à parte, no qual vagueamos livremente numa atitude de distanciamento complacente.

Há na sociedade moderna abundância de objectos de fantasia, pois as imagens realistas, da fotografia, do cinema e do ecrã da televisão oferecem substitutos que podem satisfazer os nossos desejos proibidos, tornando-os possíveis por essa via. Um desejo fantasioso não se interessa por uma descrição literária, nem por uma delicada pintura do seu objecto. Ele busca um simulacro, uma imagem que faça com que todas as teias da hesitação sejam afastadas. A fantasia

não quer saber de estilo ou convenção, pois impedem a construção do substituto e sujeitam-no a juízo. A fantasia ideal é a que se realiza na totalidade, não obstante ser completamente irreal – um objecto imaginário que nada deixa à imaginação. A publicidade ocupa-se de tais objectos, que flutuam nos bastidores da vida moderna, instigando-nos constantemente a realizarmos os nossos sonhos e não a sermos realistas.

As cenas imaginadas, ao invés, não se realizam, são *representadas*. Elas vêm a nós impregnadas de pensamento, e não são, em sentido algum, substitutos do inatingível. Pelo contrário, são postas deliberadamente à distância, num mundo à parte. A convenção, a circunscrição e a contenção são partes integrantes do processo imaginativo. Temos acesso à pintura apenas pela moldura que anula o mundo no qual nos situamos. Convenção e estilo são mais importantes do que realização. Quando os pintores põem nas suas imagens um *trompe-l'oeil* realista, achamos em geral que o resultado revela falta de gosto ou que é *kitsch*.

É verdade que a arte pode jogar com efeitos ilusórios, tal como fez Bernini ao esculpir a Santa Teresa em êxtase, ou Masaccio ao pintar a Santíssima Trindade. Todavia, a ilusão é nestes casos um expediente dramático, uma forma de transportar o espectador para as regiões celestes onde o pensar e o sentir são purgados das suas ligações terrenas. Bernini e Masaccio não estão de modo algum a praticar o engano ou a encorajar o espectador a libertar as suas paixões vulgares por uma via substituta.

Também no teatro a acção não é real, é representada. E, por mais realista que seja, evita (por regra) aquelas cenas que são o alimento da fantasia. Na tragédia grega os assassínios acontecem fora de cena, dando-se deles notícia em versos que fazem o coro mover-se ritmicamente, recitando o horror ao mesmo tempo que o contêm, vergado pela métrica do verso. O objectivo não é privar a morte do seu poder emocional, mas contê-la dentro do domínio da imaginação, onde nos perdemos livremente, suspendendo os nossos interesses e desejos.

Embora as paixões sentidas no teatro sejam dirigidas para objectos imaginários, elas são guiadas por um sentido de realidade, evoluindo

e desenvolvendo-se à medida que cresce a nossa compreensão. Derivam do sentimento de compaixão que nutrimos pela nossa espécie. A compaixão é crítica – implica o desejo de conhecer o seu objecto, de avaliar o seu valor e não de desperdiçar batimentos cardíacos em vão. Em *A Teoria dos Sentimentos Morais*, Adam Smith defendeu que a compaixão tende, por si mesma, a adoptar o ponto de vista do espectador imparcial. Por isso, a compaixão nunca é tão activa, nem tão controlada pela capacidade de julgar, como o é no contexto estético. No que respeita ao imaginário e ao circunscrito, podemos perfeitamente adoptar a postura que descrevi no Capítulo 1. Postos de lado os nossos interesses, podemos dar-nos ao luxo de nos entregarmos à compaixão de um modo que nos está vedado na prática quotidiana. É plausível admitir que isto define uma das finalidades da arte: apresentar mundos imaginários, a respeito dos quais podemos adoptar, como parte de uma atitude inteiramente estética, uma postura de interesse imparcial.

O estilo

Um artista verdadeiro controla os temas sobre os quais trabalha. Um modo de exercer esse controlo faz-se pelo estilo que adopta: Picasso controlou o sentimento erótico através da reconstrução cubista do rosto feminino; Pope controlou a misantropia através da lógica refinada do dístico heróico. O estilo não é exibido apenas pela arte. Com efeito, como defendi no capítulo anterior, o estilo é algo que nos é natural, um elemento da estética da vida quotidiana pelo qual embelezamos o ambiente que nos rodeia e o dispomos de modo a estabelecermos com ele uma relação significativa. Sabermos vestir--nos, por exemplo, não tem a ver com teimar na originalidade, mas consiste, ao invés, na capacidade de pegar num repertório comum e dar-lhe um toque individual, de modo a revelar em cada escolha um carácter único. É isso que queremos dizer com estilo e a «elegância» tem lugar quando se vai longe de mais no estilo, tornando-se este no factor dominante na maneira de vestir da pessoa.

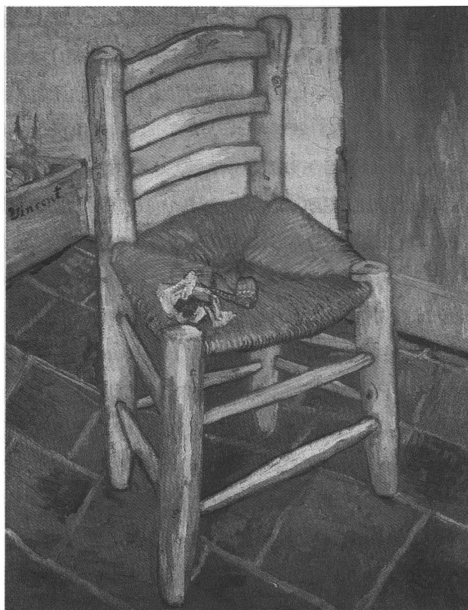
Estilos diferentes podem assemelhar-se e conter idiomas que em grande parte se sobreponham – como os estilos de Haydn e Mozart

ou de Coleridge e Wordsworth. Ou podem ser únicos, como o estilo de Van Gogh, caso em que quem usa o mesmo repertório não é visto senão como um copiador ou um *pasticheur* e não como um artista com um estilo próprio. A nossa tendência para pensar deste modo tem um pouco a ver com o nosso sentido da integridade humana: o estilo único é aquele que identificou um ser humano único, cuja personalidade é inteiramente objectivada pela sua obra – *le style c'est l'homme même*, como no famoso dito de Buffon. (Seria interessante explorar as razões que nos fazem dizer que Mozart, que adaptou a linguagem musical de Haydn, é um compositor original, e que Utrillo, apesar de reconhecível mesmo quando segue de modo mais óbvio Pissarro ou Van Gogh, é inteiramente desprovido de originalidade.)

O estilo tem de ser perceptível: aquilo a que se poderia chamar um estilo escondido não existe. O estilo *mostra-se* por si mesmo, ainda que por uma arte que esconda o esforço e a sofisticação, como nas *Mazurkas* de Chopin ou nos desenhos de Paul Klee. Simultaneamente, o estilo torna-se perceptível graças às nossas percepções comparativas: envolve um afastamento das normas que têm de estar presentes subliminarmente na nossa percepção, para que se possa reconhecer os idiomas estilísticos e o modo como estes se afastam da regra. O estilo permite aos artistas aludir a coisas que não dizem, apelar a comparações que não fazem explicitamente, colocar a sua obra e o tema desta num contexto que torna cada gesto significativo, e, assim, atingir a intensidade de significado que testemunhamos na sinfonia para violoncelo de Britten ou nos *Four Quartets* de Elliot.

Conteúdo e forma

Estas ideias levantam imediatamente um problema que se tornou familiar na estética, na crítica literária e no estudo das artes em geral, a saber: como se pode separar o conteúdo de uma obra de arte da sua forma? Por outro lado, se podemos *separar* o conteúdo, não mostrará isso apenas que este é irrelevante para o objectivo estético, não fazendo parte daquilo que a obra *realmente* significa?

Suponha-se que me perguntam qual o conteúdo da famosa pintura da cadeira amarela de Van Gogh. O que significa ela *exactamen-*

Van Gogh, *A Cadeira Amarela*: uma cadeira é uma cadeira, é uma cadeira...

te? – perguntam-me. O que devo supostamente compreender a respeito desta cadeira, ou a respeito do mundo, ao olhar para a pintura? Podia responder: trata-se de uma cadeira, ponto final. Mas, nesse caso, o que há de tão especial na pintura? Não poderia uma fotografia da cadeira dar conta da tarefa? O que justifica viajar tantos quilómetros para ver uma pintura de uma cadeira? O mais certo era que eu respondesse que a pintura diz qualquer coisa de especial sobre esta cadeira em particular e sobre o mundo visto a partir da sua imagem. Podia tentar traduzir o meu pensamento e aquilo que sinto em palavras: «Trata-se de um convite para ver a vida das pessoas e o modo como esta penetra naquilo que elas produzem, para ver a forma como a vida irradia das coisas mais insignificantes, para ver que nada está parado e que tudo se transforma.» Mas não se poderia ter escrito esta mensagem na parte inferior da tela? Porque é precisa uma cadeira para comunicar um pensamento como este? O mais certo era que eu respondesse dizendo que as minhas palavras são

apenas um gesto, que o significado real da pintura está *amarrado* à imagem e é *inseparável* dela – que ela reside precisamente nas formas e cores da cadeira, que é inseparável do estilo peculiar de Van Gogh e não pode ser completamente traduzida noutro idioma.

Este tipo de argumento, seja sobre pintura, poesia ou música, é hoje em dia familiar e está em sintonia com o que habitualmente se diz sobre a arte. Queremos dizer que as obras de arte nos dizem algo, que não são apenas formas em que encontramos um prazer inexplicável. São actos de comunicação, que têm um significado que tem de ser *compreendido* por nós. Diremos muitas vezes de um actor que ele não compreende o papel que representa. Ouvimos música abstracta, como os quartetos de Bartók e de Schoenberg, e talvez digamos que não os compreendemos. Toda esta referência ao significado sugere que as obras de arte comunicam um conteúdo e talvez cada obra de arte – ou, em todo o caso, cada obra de arte digna de nota – tem o seu conteúdo peculiar, que é preciso compreender para apreciar a obra e ter noção do seu valor. Algumas obras mudaram a maneira como vemos o mundo – o *Fausto* de Goethe, por exemplo, ou os últimos quartetos de Beethoven, o *Hamlet* de Shakespeare, a *Eneida* de Virgílio, o *Moisés* de Miguel Ângelo, os Salmos de David e o Livro de Job. Para as pessoas que não conhecem estas obras de arte, o mundo é um lugar diferente, talvez menos interessante.

E, no entanto, quando queremos simplesmente dizer *qual* é o conteúdo de uma determinada obra de arte, vemo-nos rapidamente reduzidos ao silêncio. O significado não reside num conteúdo que poderia ser identificado assim de qualquer maneira. Trata-se de um certo conteúdo *tal como é apresentado* – visto, por outras palavras, como inseparável da forma e do estilo. Uma versão desta tese no domínio da crítica literária dá pelo nome de «heresia da paráfrase», expressão que devemos ao crítico Cleanth Brooks. A heresia a que Brooks se referiu consiste em pensar-se que o significado de um poema pode manter-se numa paráfrase. Daqui podemos passar facilmente à ideia de que é uma heresia achar que o significado de um poema pode manter-se numa tradução, que pode ser transmitido num estilo diferente ou por um outro tipo de arte, ou de qualquer modo que não seja a forma deste poema específico.

Brooks chama a atenção para vários aspectos diferentes da poesia. Primeiro, temos o facto de um verso poder expressar simultaneamente muitos pensamentos, ao passo que a paráfrase pode, na melhor das hipóteses, enunciá-los em sucessão. Por exemplo, a linha «Despidos claustros arruinados, onde em horas tardias doces pássaros cantam» descreve quer as árvores de Outono quer os claustros não há muito em ruínas dos mosteiros que, na juventude de Shakespeare, eram ainda frequentados. Uma paráfrase dar-nos-ia uma dessas interpretações e, em seguida, a outra. Porém, o poder desta linha consiste em parte no facto de elas serem ouvidas em conjunto, como vozes em uníssono – assim, a destruição inevitável do Outono invade a imagem do mosteiro em ruínas e a ideia de sacrilégio invade a imagem da árvore sem folhas.

Em segundo lugar temos o facto de a poesia ser «polissémica», desenvolvendo o seu significado em vários níveis – os níveis da imagem, da declaração, da metáfora, da alegoria, e assim por diante. Este aspecto foi notado há sete séculos, numa célebre carta ao Can Grande della Scala que procurava explicar o significado alegórico da *Divina Comédia* – uma carta geralmente atribuída a Dante – e também no *Convívio* de Dante. Tornou-se um lugar-comum na poesia do final da Idade Média e da Renascença. Uma paráfrase teria de explicar os níveis de significado separadamente, estando o poder da poesia na sua apresentação simultânea.

Em terceiro lugar, o significado *perde-se* com qualquer paráfrase. Poderíamos parafrasear a primeira linha do famoso solilóquio de Hamlet da seguinte maneira: «Viver ou morrer, eis a escolha», ou «Existir ou não existir, eis o problema». Todavia, Shakespeare preferiu o verbo «ser», com toda a sua ressonância metafísica, como se para tocar o próprio mistério do Universo – o mistério do «ser contingente», como o descreveram Avicena e S. Tomás. O ser é *já* uma questão, e uma questão insolúvel, que vem à superfície com uma nova e perturbante ressonância na ansiedade existencial de Hamlet. Em poesia, o que conta para o sentido das palavras não é só o seu significado e o modo como elas se associam umas às outras. Também o som é importante; e não apenas o som, mas o som organizado pela sintaxe e moldado pela linguagem. Portanto, podemos concluir que

quando se trata de poesia é impossível traduzir a atmosfera semântica. Como seria possível pôr em português a inefável melancolia de «Les sanglots longs/Des violons/De l'Automne»? «Os longos suspiros dos violinos de Outono» seria uma tradução perfeitamente absurda, embora tenha o mesmo significado.

Não queremos, no entanto, tirar a conclusão de que o sentido de um poema, ou de qualquer outra obra de arte, é misterioso e que ele esteja tão intimamente amarrado à forma que nada sobre ele pode ser dito. Eu próprio já disse uma série de coisas sobre os exemplos referidos. Verdade seja dita que em certos casos é difícil dizer seja o que for, como, por exemplo, no caso dos poemas de Celan. As imagens podem mesmo ser demasiado densas para as podermos desemaranhar, ser demasiado vocacionadas para a sugestão, concebidas propositadamente para evitar a declaração directa, por forma a que a intensidade da experiência não se perca. Porém, estes casos excepcionais, por serem-no, só vêm confirmar a tese. Em geral, é possível dizer muito acerca do significado de um poema, de uma pintura ou mesmo de uma obra musical. No entanto, o que dizemos não explicará aquela intensidade de significado que faz com que a obra de arte seja o veículo insubstituível do seu conteúdo.

Representação e expressão

Os filósofos fazem aqui uma distinção entre dois tipos de significado na arte: a representação e a expressão. A distinção remonta a Croce e a Collingwood, embora se encontre em reflexões escritas há muito mais tempo. Parece que as obras de arte podem ser significativas pelo menos de duas maneiras: apresentando um mundo (real ou imaginário) independente da própria obra, como na prosa narrativa, no teatro e na pintura figurativa, ou contendo intrinsecamente o seu próprio significado. O primeiro tipo de significado tem frequentemente o nome de «representação», pois pressupõe uma relação simbólica entre a obra e o seu mundo. A representação pode ser considerada mais ou menos realista. Por outras palavras, pode estar mais ou menos em conformidade com a generalidade das coisas e situações que descreve. Admite tradução e paráfrase. Duas

obras de arte podem representar a mesma coisa, situação ou acontecimento. Por exemplo, as crucificações de Mantegna e Grünewald representam ambas a crucificação de Jesus (embora de maneira tão diferente que nem vale a pena lembrá-lo).

Uma representação fiel pode ser completamente destituída de significado enquanto obra de arte, quer porque representa algo sem significado quer porque é incapaz de transmitir o que quer que seja de significativo sobre o seu objecto, como, por exemplo, no caso das ninfas de Bouguereau. Todos estes aspectos levaram Croce a considerar a representação como não essencial ao empreendimento estético. A representação é, na melhor das hipóteses, uma moldura em função da qual os artistas compõem, mas nunca em si mesma a fonte de onde provém o significado do trabalho dos mesmos. É claro que temos, ainda assim, de compreender o conteúdo representacional de uma obra, se quisermos captar o seu significado artístico. Isto pode requerer conhecimento crítico, histórico e iconográfico, que nem sempre é fácil de obter, como sabemos se tentarmos decifrar *A Ronda da Noite* de Rembrandt ou *A Fénix e a Tartaruga* de Shakespeare. Porém, é possível a alguém compreender uma representação sem ter qualquer interesse estético nela; e esta pode ser uma boa representação sem motivar esse interesse – a maior parte dos filmes de série B representam bem acontecimentos absurdos e pessoas entediantes sem qualquer efeito artístico.

Expressão e emoção

Segundo Croce, portanto, o ónus do significado artístico não recai sobre a representação mas sobre a expressão; e a expressão é o veículo do valor artístico. As obras de arte exprimem coisas, e mesmo a arte abstracta, como a música instrumental ou a pintura abstracta, pode ser um meio de expressão eficiente. Assim, como entender a expressão na arte e porque é ela um valor? Uma hipótese é pensar que as obras de arte exprimem emoção e que esta tem valor para nós porque nos põe em contacto com a condição humana e nos estimula a desejar experiências que de outro modo não teríamos. No entanto, as obras de arte não exprimem emoções do memo modo

que nós expressamos ira quando gritamos com um filho nosso ou amor quando lhe falamos afectuosamente. A maioria das obras de arte não é criada por um súbito impulso de paixão, nem nós possuímos o conhecimento que nos autorize a dizer qual a paixão (se alguma) que motivou o artista. Mesmo quando ele se refere à emoção que alegadamente transmitiu através seu trabalho, podemos duvidar da justeza da descrição. Beethoven precedeu o movimento lento da Op. 132 com as palavras «Hino de acção de graças em modo lídio, dedicado à divindade por um convalescente». Suponha-se que reagimos dizendo: «Para mim, isto é apenas a expressão serena do contentamento e nada tem a ver com a convalescença.» Mostra isso que não percebemos o referido movimento? Porque há-de estar Beethoven em melhores condições do que nós para falar do que se sente ao ouvir-se a sua música? Quem sabe se nós, como críticos, não estamos até melhor apetrechados do que o compositor para descrever o conteúdo musical de uma peça de música? Há uma quantidade de artistas que são despertados pela crítica para o significado das suas próprias obras. Por exemplo, T. S. Eliot disse isso mesmo do livro de Helen Gardner sobre a sua poesia, nomeadamente que, enfim, tinha compreendido o que esta significava.

De facto, todas as tentativas para se descrever o conteúdo emocional das obras de arte parecem ficar aquém do seu alvo. O sentimento não tem uma vida independente: está ali, nas notas musicais, nos pigmentos e nas palavras, e quando se tenta extraí-lo para o capturar qualquer descrição mostra-se débil e inadequada se comparada com a obra. Em resposta a esta objecção, Croce apresentou uma teoria engenhosa. A representação, argumentou, envolve conceitos – caracterizações que se podem traduzir de um meio para outro, retendo, todavia, o seu sentido. Assim, um esboço de Yarmouth por Constable representa exactamente o mesmo lugar que as cenas de Yarmouth em *David Copperfield*. Ambos descrevem as paisagens planas de Yarmouth, ambos contêm mensagens que se podem transmitir de outras maneiras e por outros meios. A representação, em palavras ou em imagens, corresponde a uma relação entre uma obra e um mundo e a obra refere-se ao seu mundo tal como os conceitos se referem às coisas que são por eles subsumidas, descreven-

do-as em termos gerais. A expressão não lida com conceitos, mas com intuições – experiências particulares, que são transmitidas ao comunicar-se o que têm de único. Duas obras de arte podem representar a mesma coisa, mas não podem exprimir o mesmo, pois uma obra expressa uma intuição somente quando exibe o seu carácter individual, que requer apenas *essas* palavras, ou apenas *essas* imagens, sob pena de não chegar a quem se dirige. É isso que acontece na arte: a comunicação de experiências individuais, na forma inimitável que identifica a sua individualidade. É por isso que a expressão artística tem tanto valor. Ela oferece-nos o carácter único do seu objecto sem o recurso a conceitos.

Por mais engenhosa que seja esta teoria, ela tira com uma mão o que dá com a outra. Parece dizer que uma obra de arte tem sentido por causa da intuição que por ela é expressa, contudo, a intuição só pode ser identificada através da sua expressão artística. Se nos pedirem para identificar a intuição transmitida por uma dada obra de arte, a única resposta possível será indicar a obra de arte em causa e dizer que é a intuição *aí* contida. Aquilo que se assemelhava a uma relação (a expressão) não é uma relação, e dizer que uma obra de arte exprime uma intuição é como dizer que é idêntica a si mesma. Estamos de regresso ao velho problema da forma e do conteúdo, querendo-se insistir numa distinção só para mostrar que ela é inexistente.

Tem havido, nos anos recentes, muitas tentativas para revisitar e reanimar a distinção entre representação e expressão, e também para explicar o papel da expressão de modo a mostrar quão importante ela é e como aquele elemento da experiência estética, que tendemos a descrever em termos de significado, é por ela captado. Fomos testemunhas de teorias semânticas, semióticas, cognitivas e de outras similares – sobretudo na filosofia da música – cujo fito era mostrar como a emoção é expressa na arte e porque é ela tão importante. Penso que nenhuma dessas teorias fez avançar muito a questão.

O significado musical

Os leitores podem interrogar-se porque é que num livro dedicado à ideia de beleza é preciso explorar o recôndito problema do signi-

ficado da arte. Mas é precisamente a beleza que nos conduz a este problema. A arte toca-nos porque a arte é bela, e é bela, em parte, porque significa alguma coisa. Ela pode ter um significado sem ser bela, mas não pode ser bela sem ter um significado. Um exemplo vindo da música pode clarificar este aspecto. Considere-se o solene *Adagio for Strings* de Samuel Barber, certamente uma das mais expressivas peças no repertório instrumental. Como entendemos o seu poder expressivo? Esta peça não conta uma história sobre um certo estado de alma, que podia ser contada de diferente maneira por uma outra obra: ela revela a sua singular gravidade. A beleza da música é indissociável desta expressão. Há aqui uma só qualidade e não duas, a beleza e a expressão. Isto reconduz-nos imediatamente ao problema que tenho estado a discutir: qual a diferença entre aquele que compreende a expressão e o que a não compreende?

Se virmos bem, o exemplo também aponta a solução. Ele lembra-nos de que há dois usos do termo «expressão», a saber: um uso transitivo, que convida à pergunta «expressão de quê?», e um uso intransitivo, que proíbe tal questão. *Expressivo* numa partitura musical indicia sempre o uso intransitivo. A pergunta «como posso tocar isto expressivamente se não me é dito o que isso significa?» seria geralmente tida como absurda. Os intérpretes mostram a sua compreensão de uma obra de música expressiva tocando-a apropriadamente e não procurando identificar um certo estado de alma ao qual a obra se refere. Procuram ajustar-se ao espírito da obra. Este processo de «ajustamento» espelha-se também no auditório, que se «deixa ir» com a música, como se batesse o pé interiormente.

Por isso, embora a teoria da arte como intuição, de Croce, esteja longe de ser rigorosa, ela aponta para uma dificuldade sobre a beleza na arte. Porque somos tantas vezes tentados a falar da expressão deste modo intransitivo? E porque é a expressão uma parte da beleza? Estas questões animaram a discussão sobre a música desde o famoso ensaio de E. T. A. Hoffmann sobre a *Quinta Sinfonia* de Beethoven (e isto aconteceu muito antes de Croce ter feito do conceito de expressão um aspecto central na estética).

O formalismo musical

O ensaio de 1854, *On the Musically Beautiful,* de Hanslick, estava destinado a tornar-se um documento fundamental na disputa entre os seguidores de Brahms, para quem a arte da música era essencialmente arquitectural, consistindo na elaboração de estruturas tonais, e os seguidores de Wagner, que defenderam a opinião de que a música é uma arte dramática, dando forma e coerência aos nossos estados de espírito. Hanslick defendia que a música pode expressar emoções definidas apenas se puder apresentar objectos definidos de emoção. Mas a música é uma arte abstracta, incapaz de apresentar pensamentos definidos. Portanto, a asserção de que uma peça de música exprime alguma emoção torna-se vazia. Nada se pode dizer em resposta à pergunta «expressão de quê?»

Hanslick, ao contrário, argumentou que a música é entendida como «formas que se movem através do som». Esta é a característica essencial, e as associações de natureza emocional não são mais do que isso, *associações*, que não têm a pretensão de corresponderem ao significado daquilo que ouvimos. A compreensão musical não tem a ver com devaneios de alguém centrado em si mesmo, que podem talvez ser suscitados pela música, mas que de modo nenhum são controlados por ela. A compreensão consiste em apreciar-se os vários movimentos contidos na superfície musical, em ouvir como estes se desenvolvem uns dos outros, como respondem uns aos outros e como funcionam, tendo em vista uma resolução e uma conclusão. O prazer causado por tudo isto tem semelhança com o prazer que encontramos nas formas da arquitectura, especialmente o tipo de formas alcançadas a partir de uma base difícil e que contenha obstáculos, como os que Longhena enfrentou na construção de Santa Maria della Salute, pois era preciso assentar uma cúpula circular sobre uma base octogonal.

Mas, o que se quer dizer com movimento musical? Considere-se o tema do último movimento da sinfonia *Eroica* de Beethoven. Ele é composto largamente de silêncios. Começa em mi bemol, seguindo-se um silêncio durante o qual o tema volta a ascender em si bemol, desce uma oitava, e assim por diante. Podemos com muita facilida-

de descrever o movimento, em termos de começo, de um processo que dura no tempo, e as variações de tom. Porém, nada *realmente* se move e a maior parte do movimento ocorre quando nada há para ouvir. Escutamos também uma espécie de conexão causal: a primeira nota faz com que apareça a segunda. Contudo, essa ligação não existe na realidade. Dá a impressão de que a conversa sobre o movimento musical não passa de uma metáfora profundamente entranhada. Se assim é, no entanto, a teoria de Hanslick não se distingue assim tanto da dos românticos, que ele ataca. Estes concordam que a música emociona, mas acrescentam que, admitida essa metáfora, não há razão para não usar uma outra – não se move a música como o coração, quando invadido pelo sentimento? Por outras palavras, a beleza na música não tem somente a ver com a forma. Ela envolve um conteúdo emocional.

Forma e conteúdo na arquitectura

Ao considerar «a estética da vida quotidiana» usei muito o raciocínio prático de pequeno alcance do tipo daquele que o carpinteiro usa para ajustar entre si as diferentes partes de uma porta em construção. Há uma tradição no pensamento arquitectural que remonta aos *Dez Livros de Arquitectura* de Alberti (*De re aedificatoria*, 1452), que considera a beleza arquitectural (*concinnitas*) como o ajustamento de diferentes partes entre si. Isto tem paralelo na concepção formalista de Hanslick e é tão incompleto e tão insustentável na crítica da arquitectura como o é nas discussões sobre a música. Consideremos novamente a Basílica de Santa Maria della Salute, de Longhena. Ela foi descrita desdenhosamente por Ruskin, em *As Pedras de Veneza*, como um daqueles «edifícios desprezíveis» que «têm um bom efeito de palco desde que não nos aproximemos deles», criticando «as magras janelas nos lados da cúpula e o disfarce ridículo dos contra-fortes sob a forma de volutas colossais», acrescentando que os contrafortes são, em qualquer caso, «uma hipocrisia», visto que a cúpula e uma construção de madeira que não exige sustentação. Ruskin viu nas formas e aspecto desta igreja a insinceridade teatral da Contra-Reforma (a «grotesca Renascença»), na qual o incenso e os mantos

ondeantes sufocam as verdades singelas da piedade genuína. Geoffrey Scott, na sua grande obra crítica, *The Architecture of Humanism* (1914), respondeu com aquela que julgava ser uma descrição puramente formal da beleza e da perfeição da igreja de Longhena:

> O engenhoso emparelhamento [das volutas] faz uma transição perfeita entre os planos circular e octogonal. A forma cheia e arredondada destas é como a de uma matéria pesada que se fez deslizar para o seu encaixe apropriado e final. As grandes estátuas e pedestais que elas sustentam parecem travar o movimento de dentro para fora das próprias volutas, fixando-as à igreja. Vistas como silhuetas, as estátuas servem (como os obeliscos numa lanterna) para dar um contorno piramidal à composição, uma linha que, mais do que qualquer outra, dá à massa a sua unidade e força... Dificilmente haverá um elemento na igreja que não proclame a beleza e o poder da massa, conferindo simplicidade e dignidade essenciais mesmo aos mais ricos e fantásticos sonhos do Barroco...

Scott nada diz – ou nada diz de claro – sobre o conteúdo da igreja, não mencionando a sua invocação ostensiva da Virgem rainha do mar, que estende a mão ao marinheiro naufragado, pondo de parte, de modo geral, a sua iconografia religiosa. Por outro lado, quando olhamos com mais atenção para a descrição de Scott notamos que ela é uma sequência de metáforas e símiles: «A forma cheia e arredondada destas (duas metáforas) é como a de uma matéria pesada (símile)... As grandes estátuas e pedestais... parecem travar o movimento (símile)... a simplicidade e dignidade essenciais do Barroco (metáforas)...» Esta descrição puramente «formal», por outras palavras, está, do ponto de vista lógico, a par da tentativa mais ousada de descrever o *significado* da igreja e pode facilmente ser impelida nessa direcção. Não tem este uso de uma massa, que quer criar simplicidade e beleza, um paralelo exacto na visão que a Contra-Reforma tem da igreja, como algo que dignifica a vida comum, erguendo-se acima desta numa postura de guardiã? Note-se o modo como as estátuas se equilibram na forma arredondada das volutas, como se deslizando sobre as ondas do mar sem perder o controlo: um símbolo da segurança oferecido «àqueles que estão em perigo no mar». A igreja é como um encontro entre o suplicante e o conforto, entre as orações

do marinheiro, simbolizadas pelas capelas voltadas para cada um dos pontos do compasso, e a segurança prometida por Maria, *stella maris*, presente na cúpula que tudo abarca.

Chamar a atenção para estas analogias e ligações simbólicas na crítica da arquitectura é tão legítimo como fazê-lo na crítica expressionista da música. Browning produziu uma instância célebre dessa crítica expressionista, à laia de comentário a uma obra musical composta sob a influência da Salute (*A Toccata of Galuppi's*, sendo a voz aqui presente de um inglês vitoriano imaginário, invocando o mundo de Galuppi à medida que vai ouvindo a música):

> O quê? Aquelas terceiras menores tão lamentosas, as sextas diminutas; suspirar, suspirar,
> Disseram-lhes algo? Aquelas tensões, aquelas soluções – «teremos de nos apagar?»
> Aquelas sétimas condoídas – «Perdurar a vida pode, é obrigatório tentar!»

A Basílica de Baldassare Longhena exprime a vitalidade cívica e o aventureirismo marítimo que na época do seu homónimo Baldassare Gallupi estava já a desaparecer. Parece estranho estabelecer uma distinção radical entre forma e conteúdo, quando o esforço para descrever um e outro implica o mesmo recurso à metáfora e o mesmo erigir de pontes entre experiências. Quer Scott quer Browning invocam o modo como o juízo estético leva a que uma experiência tenha impacte sobre outra, transformando a última; e, como mostra Browning, a transformação resultante pode provocar no coração humano uma iluminação inesperada.

Significado e metáfora

Assim sendo, parece que os nossos melhores esforços para explicar a beleza das obras de arte abstractas, como a música e a arquitectura, implica amarrá-las à acção, à vida e à emoção humanas através das correntes da metáfora. Se quisermos compreender a natureza do significado da arte temos, portanto, de entender primeiro a lógica da linguagem figurativa.

Os usos figurativos da linguagem não procuram descrever as coisas, mas antes ligá-las, e a ligação é forjada no sentir daquele que percepciona. A ligação pode fazer-se de muitas maneiras: através da metáfora, da metonímia, do símile, da personificação ou de um nome transferido. Por vezes, um escritor coloca duas coisas lado a lado, sem usar uma figura de estilo, mas deixando simplesmente que a experiência de uma se faça sentir sobre a da outra. Eis um exemplo disso em *António e Cleópatra*:

> A sua língua não obedecerá ao coração, nem pode
> O seu coração informar a língua – a penugem do cisne,
> Que se mantém na maré cheia a ondular,
> Para nenhum lado se deixa inclinar...

Uma imagem notável, rica nas suas implicações, que transforma inteiramente a percepção que o auditório tem da hesitação de Octávia. Este é o género de transformação almejada pelas metáforas. Uma metáfora morta nada consegue, mas uma viva muda a percepção das coisas. É esta a função da linguagem figurativa em geral.

As reflexões sobre a natureza metafórica dos nossos esforços para atribuir um significado expressivo à música sugerem uma conclusão provisória. A ligação entre a música e a emoção não é estabelecida por convenções ou por uma «teoria do significado musical». Ela é estabelecida pela experiência de tocar e de ouvir. Compreendemos a música expressiva, pondo-a em sintonia com outros elementos da nossa experiência, criando ligações com a vida humana, «harmonizando» a música com outras coisas que para nós têm significado. Deste modo, admiramos o *Adagio for Strings* de Barber pela sua solenidade nobre. A metáfora não é arbitrária, pois faz a ligação com a vida moral que explica o facto de nos sentirmos em sintonia com a peça musical e de sermos por ela inspirados. Mas trata-se de uma metáfora que carece de justificação. Se é uma verdadeira indiciação do que significa a peça, tem de estar sustentada na estrutura e no modo como a música se desenvolve. A longa melodia em si bemol, que a pouco e pouco se desenvolve, e que é mais uma melodia evocada do que propriamente dita; as tensões resolvidas em semi-cadências, como se parando para respirar, embora nunca o fazendo realmente,

mantendo assim um ciclo contínuo de tensão e descompressão; a constante queda da linha melódica que a impede sempre de levantar voo, até à súbita ascensão por meio de um par de quintas diminutas, parecendo-se com os últimos esforços de uma pessoa que se debate para se libertar e atingir a pedra que a salvará, para logo concluir que essa pedra, o si bemol agudo que era a tónica ambicionada pela melodia durante doze compassos, não tinha afinal qualquer fundação, sendo agora a nota dominante do acorde em si bemol menor, repousando sobre uma dissonância instável – todos estes detalhes são relevantes para o juízo e, ao descrevê-los, apoiamos uma metáfora em outras, estabelecendo ligações adicionais com a vida mental e moral. Acontece algo de semelhante com a crítica da arquitectura. Também aqui a metáfora desempenha um papel vital na explicação do valor e do significado de um edifício. Ao justificarmos as nossas descrições metafóricas argumentaremos como Scott na passagem citada, ligando metáforas e partes do edifício entre si, numa complexa exploração do modo pelo qual cada parte se ajusta à outra e ambas à vida moral do observador.

Samuel Barber, *Adagio for Strings*: o significado está nas notas.

Isto sugere um modelo de expressão diferente do apresentado por Croce e pelos seus seguidores. O modelo crociano representa um estado interior inarticulado (uma «intuição»), que se torna articulado e consciente através da expressão artística. O modelo rival fala de um artista que ajusta coisas umas às outras de forma a criar elos que tenham ressonância sobre o que as pessoas sentem. A questão *o que* está a ser expresso deixa de ser relevante.

O que importa é se *isto* fica bem (do ponto de vista emocional) com *aquilo*. Estas noções de ficar bem e de ajustamento fazem lembrar a noção mais formal de conformidade de que falámos no capítulo anterior, quando discutimos a estética da vida quotidiana. Na arte, como na vida, a conformidade é a chave do sucesso estético. Queremos que as coisas estejam de acordo umas com as outras e de uma maneira que também combine connosco. Isto não significa que a dissonância e o conflito não tenham lugar nos projectos artísticos. É óbvio que têm. Porém, a dissonância e o conflito podem também ajustar-se, como no caso das nove notas dissonantes, criadoras de clima, da décima sinfonia de Mahler, ou no da áspera confusão do encontro de Hamlet com a sua mãe.

O valor da arte

As obras de arte podem ser admiradas por diferentes motivos. Podem ser tocantes e trágicas, melancólicas ou alegres, equilibradas, melodiosas, elegantes, excitantes. Embora a beleza e o significado estejam ligados na arte, algumas das obras com maior significado dos tempos recentes são inequivocamente feias, e mesmo ofensivas, pelo seu impacte chocante – pensemos em *A Survivor from Warsaw* de Shoenberg, em *O Tambor* de Günter Grass, ou em *Guernica* de Picasso. Dizer que estas obras são belas é, de certo modo, diminuir e mesmo banalizar o que elas procuram transmitir. Todavia, se a beleza é apenas um valor estético entre muitos outros, porque é que uma teoria da arte deve dizer-nos algo a seu respeito?

A relação estabelecida por Schiller entre arte e divertimento, em *Sobre a Educação Estética do Ser Humano numa Série de Cartas*, faz alguma luz sobre o assunto. A arte, sugere Schiller, tira-nos das preo-

cupações práticas do dia-a-dia, pondo-nos perante objectos, caracteres, cenas e acções com os quais podemos divertir-nos e dos quais podemos retirar contentamento pelo que eles são e não pelo que fazem por nós. Também o artista se diverte, construindo mundos imaginários com o espontâneo contentamento das crianças, quando estas dizem «Vamos fazer de conta!», ou produzindo objectos que focam as nossas emoções e fazem com que possamos percebê-las e aperfeiçoá-las, como faz Beethoven nos últimos quartetos. Esta actividade, argumentou Schiller, é por de mais necessária, já que nos encontramos divididos, nas nossas vidas quotidianas, entre as severas exigências da razão, que requerem que vivamos segundo as regras, e as tentações dos sentidos, que nos impelem a irmos para a frente em busca de novas experiências. No divertimento, elevado pela arte ao nível da contemplação livre, a razão e os sentidos reconciliam-se e é-nos concedida uma visão da vida humana como um todo.

Ao apreciar a arte, divertimo-nos. O artista também se diverte ao criá-la. O resultado nem sempre é belo, ou belo num sentido previsível. Mas esta atitude lúdica encontra satisfação na beleza e no sentido de ordem que mantém o nosso interesse e que nos impele a procurar o significado mais profundo do mundo sensorial. Deste modo, a partir do momento em que nos empenhamos em gerar e apreciar objectos como fins em si mesmos, e não como meios para satisfazer os nossos desejos e propósitos, queremos ver neles uma ordem e um significado. Esta «raiva abençoada pela ordem» está logo presente no primeiro impulso da criação artística; e o ímpeto que quer impor ordem e significado na vida humana, através da experiência de algo encantador, é a motivação subjacente à arte em todas as suas formas. A arte responde ao enigma da existência. Ela diz-nos *porque* existimos ao imbuir as nossas vidas de um sentido do ajustamento das coisas. Na sua forma mais elevada, a beleza torna-se na justificação de si mesma, redimindo-se da contingência pela lógica que liga o fim das coisas ao seu começo, tal como se encontra no *Paraíso Perdido*, no *Fedro* e n'*O Anel dos Nibelungos*. A forma mais elevada de beleza, exemplificada nestas realizações artísticas supremas, é uma das maiores dádivas que a vida nos dá. Ela é o verdadeiro suporte do valor da arte, pois é aquilo que a arte, e só a arte, pode dar.

Beleza e verdade

A percepção de Keats do vaso grego, com a sua mensagem «A beleza é verdade; a verdade, beleza – é tudo/o que na terra sabemos, e tudo o que precisamos de saber», surge de um derradeiro olhar sobre um mundo que desapareceu. Porém, regista uma experiência comum. As nossas obras de arte favoritas parecem guiar-nos para a verdade da condição humana, e, pondo diante de nós exemplos de acções e paixões humanas consumadas, libertas das contingências da vida do quotidiano, mostram-nos porque vale a pena a vida humana.

Esta ideia esclarece-se porventura melhor através de um exemplo. Sabemos o que é amar e não ser correspondido, e andar por essa razão perdidos no mundo, envenenados pelo desânimo desolador. Esta experiência, em toda a sua desordem e arbitrariedade, é uma experiência pela qual todos temos de passar. Mas quando Schubert, em *Winterreise*, explora o tema numa canção, descobrindo melodias delicadas que, uma após a outra, iluminam os muitos recantos de um coração destroçado, vislumbramos uma ordem diferente. A perda deixa de ser um acidente, tornando-se, em vez disso, num arquétipo, cuja beleza a música leva para lá do alcance das palavras, fluindo sob o impulso da melodia e da harmonia para uma conclusão que possui uma lógica artística irresistível. É como se olhássemos através da perda contingente do protagonista do ciclo de canções para um tipo de perda completamente diferente: uma perda *necessária*, cuja justeza reside na sua completude. A beleza atinge a verdade subjacente a uma experiência humana, mostrando-a *sob o aspecto da necessidade*.

Acho difícil expressar esta ideia. E estou consciente da lição que temos de tirar das disputas sobre forma e conteúdo. Referir-nos à verdade contida numa obra de arte implica sempre arriscar o efeito corrosivo da questão: *que* verdade? E, no entanto, esta questão tem de ser rejeitada. A intuição que a arte confere está apenas à disposição sob a forma pela qual ela se apresenta. Reside apenas na experiência imediata, cujo poder consolador consiste em remover a arbitrariedade da condição humana – tal como a do sofrimento é

superada pela tragédia e a arbitrariedade da rejeição pelo ciclo de canções de Schubert.

Kant falou, neste âmbito, de «ideias estéticas» – indicações em forma sensória de pensamentos que são inexprimíveis como verdades literais, uma vez que estão para lá do alcance do entendimento. Mas as reservas de Kant são demasiado severas, pois podemos fazer juízos comparativos; e estes ajudam a detalhar a ideia de uma verdade para lá da obra, para a qual a obra aponta. Por exemplo, podemos perguntar se aquilo que é capturado por Schubert o é também por Mahler nas suas *Lieder eines Fahrenden Gesellen*. E a resposta é um rotundo «não». A música de Mahler tem um carácter auto-referencial que, de certo modo, diminui o seu significado universal. Uma maneira de expressar esta observação passa por dizer que o ciclo de canções de Mahler não expressa com verdade a experiência a que alude – perde de vista a realidade da perda, abandonando-se ao desgosto por uma perda que verdadeiramente não se lamenta. Comparada com esta bela, mas imperfeita, obra de arte, a sublime autenticidade da de Schubert torna-se imediatamente evidente.

Arte e moralidade

Durante o século XIX surgiu o movimento da «arte pela arte», *l'art pour l'art*. As palavras são de Théophile Gautier, que acreditava que, se a arte deve ser valorizada por si mesma, deverá ser separada de qualquer propósito, incluindo aqueles que respeitam à vida moral. Uma obra de arte que moraliza, que se esforça por tornar melhor o seu auditório, que desce do pináculo da beleza pura para se entregar a uma causa social ou didáctica, ofende a autonomia da experiência estética, trocando o valor intrínseco pelo instrumental e perdendo qualquer pretensão de beleza que pudesse ter.

Uma obra de arte que se preocupa mais em transmitir uma mensagem do que em comprazer o seu auditório é certamente defeituosa. Obras de propaganda, do género das esculturas realistas do período soviético, ou (o seu equivalente em prosa) do *Don Silencioso* de Mikhail Sholokhov, sacrificam a integridade estética à correcção política, o carácter à caricatura e a intriga ao sermão. Por outro lado,

aquilo que em parte criticamos neste tipo de obra é a sua *falta de autenticidade*. As lições que nos são impingidas não são exigidas pela história, nem são ilustradas nas suas figuras e caracteres exagerados. A mensagem de propaganda não faz parte do significado estético. Ao invés, é algo que lhe é estranho – uma intrusão do mundo quotidiano que só perde poder persuasivo quando nos é imposto no meio da contemplação estética.

Num sentido oposto, existem obras de arte que contêm mensagens morais intensas emolduradas esteticamente. Considere-se o *Pilgrim's Progress* de John Bunyan. A defesa da vida cristã é aqui encarnada por caracteres esquemáticos e por alegorias transparentes. Porém, o livro é escrito de um modo tão directo, com uma atitude tão genuína no sopesar das palavras e na seriedade de sentimento, que a mensagem cristã torna-se uma parte integral dele e surge assim tão bela graças à convicção das palavras. Encontramos em Bunyan uma unidade de forma e conteúdo que nos impede de repudiar a obra, tomando-a por mero exercício de propaganda.

Isso não impede que possamos admirar *Pilgrim's Progress* pela sua autenticidade e, ao mesmo tempo, rejeitar as crenças que lhe subjazem. Bunyan mostra a realidade viva do discipulado cristão. Ateus, judeus e muçulmanos podem encontrar verdade na história: verdade sobre a condição humana e sobre o coração que, na desordem da vida, vislumbra a esperança de um mundo melhor. Por outro lado, o moralismo de Bubyan não ofende, visto que emerge de experiências honestamente captadas e vivamente confessadas.

Às obras de arte está vedado moralizar pelo simples motivo de que a moralização destrói o verdadeiro valor moral das próprias obras, que depende da nossa capacidade para abrirmos os olhos aos outros e para disciplinarmos o nosso apego à vida tal como ela é. A arte não é moralmente neutra, possuindo, no entanto, um modo próprio de fazer e de justificar alegações morais. Ao trazer à superfície a compaixão onde o mundo a recusa, um artista pode, como Tolstoy em *Anna Karenina*, opor-se às obrigações de uma ordem moral demasiado apertada. Por outro lado, ao romantizar caracteres que não merecem tal tratamento, um artista pode, como Berg (e Wedekind) em *Lulu*, conferir ao narcisismo e ao egoísmo um poder de atracção

enganador. Muitos dos defeitos estéticos em que a arte incorre são também defeitos morais – sentimentalismo, insinceridade, farisaísmo, o próprio moralismo. Todos envolvem insuficiência a respeito daquela autenticidade moral que, na secção anterior, me levou a louvar o inultrapassável ciclo de canções de Schubert.

6

Gosto e ordem

Numa cultura democrática, as pessoas tendem a acreditar que é presunçoso dizer que se tem melhor gosto do que o vizinho, porque, ao fazê-lo, estaríamos implicitamente a negar o direito de a pessoa ser aquilo que é. Você gosta de Bach, ele gosta dos U2; você gosta de Leonardo, ele aprecia Mucha; ela gosta de Jane Austen, você adora Daniele Steele. Cada um existe fechado no seu próprio universo estético e, desde que nenhum cause mal ao outro e diga bom-dia do vizinho da lado, nada mais há a apontar.

O objectivo comum

As coisas não são tão simples como o argumento democrático faz crer. Se é tão ofensivo olhar de alto para o gosto alheio, isso é assim, como reconhece o democrata, porque o gosto está intimamente ligado à nossa vida pessoal e à nossa identidade moral. Faz parte da nossa natureza racional esforçarmo-nos por uma comunhão no juízo, por uma concepção partilhada do valor, pois é isso que a razão e a vida moral requerem. E este desejo de um consenso reflectido transborda para o sentido da beleza.

Descobrimos isto assim que levamos em consideração o impacte público dos gostos privados. A sua vizinha enche o jardim de sereias *kitsch* e de gnomos da Disneylândia, poluindo a vista que você tem da sua janela; a sua vizinha opta por um ridículo estilo Costa Brava ao desenhar a casa, pintando-a com cores básicas brilhantes que arruínam completamente a atmosfera tranquila da rua, e assim por diante. Ora, o gosto da vizinha deixou de ser um assunto privado e faz-se sentir no domínio público. Começa uma disputa: você queixa-se à Câmara Municipal, argumentando que a casa e o jardim da sua vizinha não estão de acordo com o resto da rua, que esta zona da cidade foi planeada segundo o estilo pombalino que deve ser mantido, que a casa colide com as fachadas dos edifícios adjacentes. (Num caso ocorrido recentemente em Inglaterra, um proprietário, influenciado por modas vindas das escolas de arte, erigiu no seu telhado uma escultura de um tubarão de plástico, querendo dar a aparência de um peixe de grandes dimensões que tinha caído sobre as telhas e entrado pelo sótão adentro. Os protestos dos vizinhos e da autoridade que regula o planeamento conduziram a uma longa disputa legal, que o proprietário – um americano que já não vive na casa – acabou por ganhar.

Sabemos por experiência que há a este respeito muito a dizer e que a argumentação não aspira a uma vitória por quaisquer meios, mas antes pela criação de um consenso. A noção de comunidade – de assentimento sobre os juízos que tornam possível a vida social e que fazem com que esta valha a pena – está implícita no nosso sentido da beleza. Esta é uma das razões que justificam a existência de leis de planeamento – que nas grandes épocas da civilização ocidental eram bastante apertadas, controlando a altura dos edifícios (Helsínquia do século XIX), os materiais a serem usados na construção (Paris do século XVIII), as telhas a serem usadas (Provença do século XX) e mesmo as ameias dos edifícios que dão para a via pública (Veneza, do século XV em diante).

Este desejo de consenso não se confina ao domínio público do planeamento do espaço edificado e dos jardins. Pensemos na roupa, na decoração de interiores, na ornamentação do corpo: também aqui podemos ficar à beira de um ataque de nervos, podemos ser excluídos ou incluídos, sentir-nos dentro ou fora da comunidade;

além disso, esforçamo-nos por fazer comparações e por discutir as coisas por forma a alcançarmos um consenso no qual nos sintamos confortáveis. Muita da roupa que usamos tem um carácter de uniforme, sendo concebida para exprimir e confirmar a nossa qualidade de membros inofensivos da comunidade (o fato de executivo, o *smoking*, o boné de basebol, o uniforme escolar), ou, quem sabe, a solidariedade para com aqueles que vivem nas margens da lei (o estilo «à condenado» dos *gangsta* americanos). Outro vestuário, como as roupas de festa das mulheres, é concebido para atrair as atenções sobre a nossa individualidade sem ofender as boas maneiras. Como sugeri anteriormente, a moda é parte integrante da nossa natureza de seres sociais. Ela surge dos (e amplifica os) sinais estéticos pelos quais tornamos a nossa identidade social conhecida do mundo. Começamos agora a ver porque conceitos como decoro e boas maneiras são parte integrante do sentido da beleza – mas são conceitos cujo âmbito abarca igualmente a totalidade das esferas estética e ética.

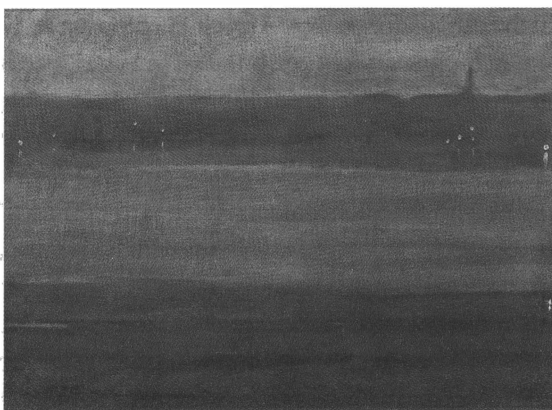
No entanto há artes que são privadas, como a música e a literatura. Porque queremos tanto que os nossos filhos aprendam a gostar das coisas que *nós* achamos belas? Porque ficamos preocupados quando eles se sentem atraídos por literatura que, a nosso ver, é má, pouco estimulante, sentimentalista ou obscena? Platão acreditava que os vários modos musicais estão ligados a características morais específicas daqueles que dançam ou marcham ao seu ritmo, e que, numa cidade bem ordenada, só deviam ser permitidos aqueles modos que são adequados para a formação da alma virtuosa. Esta é uma tese atraente e, a seu modo, plausível, embora Platão explique o conceito de «adequado» no quadro de uma teoria da imitação (*mimesis*) que perdeu entretanto a sua força persuasiva.

Subjectividade e razões

Alguém pode dizer que não há aqui um verdadeiro argumento. O consenso, a ser alcançado, surge por outra via, por contágio emocional, não pela razão. Digamos que você gosta de Brahms e que eu o detesto. Imagine-se que você me convida para ouvir as suas peças favoritas e que, a partir de certa altura, elas me «batem». Se calhar

fui influenciado pela amizade que tenho por si e, por isso, fiz um esforço especial para ser agradável. Como isso acontece, não sei; mas se acontece, se eu fico a gostar de Brahms, isso não se deve a eu ter chegado a uma conclusão racional – trata-se de uma alteração comparável ao que acontece às crianças, que acabam por vir a gostar de verduras se forem habituadas desde cedo a comê-las. Uma experiência que consideravam repelente acaba mais tarde por atraí-las e não foi um *argumento* que as persuadiu. A transformação do gosto não é uma «mudança de convicção», no sentido em que a mudança de opinião, ou mesmo de postura moral, corresponde a uma mudança de convicção. Isto não significa que não haja razões externas que *justifiquem* a alteração do gosto. Afinal de contas, existem razões externas que justificam aquela progressão gradual que leva a criança dos hambúrgueres para os brócolos. As verduras são muito mais saudáveis, quem sabe até parte de um modo de vida superior, como defendem os *vegans*. Porém, estas razões são exteriores à mudança de gosto. Elas permitem racionalizar a mudança, mas não produzi-la, visto que não se trata de uma mudança que *possa* ser operada pela argumentação racional.

Estamos aqui perante dificuldades. Vale a pena, contudo, meditar sobre o que acontece realmente quando produzimos argumentos sobre questões relativas às preferências estéticas. Suponhamos que estivemos a ouvir a *Quarta Sinfonia* de Brahms e que o leitor pergunta-me se gostei. Eu digo: «Opressivo, lúgubre, untuoso, denso.» Você toca o primeiro tema do primeiro movimento no piano e diz «Escuta agora», invertendo as sextas de modo a tornarem-se terceiras, e eu ouço o tema descer e subir em terceiras pelo teclado. Você mostra-me que as harmonias estão organizadas em progressões de terceiras e que os temas que se sucedem desenvolvem-se a partir da mesma célula melódica e harmónica que gerou a melodia de abertura. Passado pouco tempo eu compreendo que há aqui uma espécie de minimalismo, que tudo emerge de uma semente onde todo o material musical está concentrado. Assim que percebo que é isto o que acontece, tudo, subitamente, me soa bem; a opressão e a untuosidade desaparecem num ápice e, em vez delas, oiço uma bela planta que desabrocha e começa a florir.

Pensemos noutro exemplo. Estamos a olhar para um «Nocturno» de Whistler. Você acha-o insípido e talvez (seguindo o célebre juízo de Ruskin) repreensível devido à atenção excessiva dada aos efeitos transitórios e à recusa de explorar realidades mais profundas. Você diz que a pintura não retrata as fadiga e dificuldade da vida moderna; ela põe charme e evocação onde, de facto, há trabalho e exploração. E tudo isto está sumarizado no título *Nocturno em Cinza e Prata*, como se fosse possível abstrair-nos da energia humana que foi responsável por este efeito e achar que nada mais há do que um jogo de cores suaves.

Whistler, *Nocturno em Cinza e Prata*: sombra superficial ou escuridão mais profunda?

Está bem, respondo, pode ver as coisas dessa maneira, mas a pintura não se limita a ser uma impressão, a sua qualidade sombria dá bem ideia de quanto as pessoas e os seus projectos tornaram o mundo um lugar mais negro. Não há aqui negação do trabalho e da exploração, mas, pelo contrário, uma tentativa de ver naquele momento sombrio a extensão do abuso humano sobre a Natureza. O título dá-nos essa ideia. De facto, um «nocturno» é uma criação humana, uma criação recente, desconhecida antes da revolução industrial e da retirada da classe dos proprietários para os salões, nos quais esbeltos estetas ao piano lhes proporcionavam um serão agradável. O prateado e o cinzento são as cores da viuvez e a atmosfera da pin-

tura expressa um reconhecimento melancólico de que, graças à indústria humana, o brilho do mundo será doravante artificial. Para justificar este juízo, chamarei a atenção para as gradações de cor; para as formas que se destacam na tela, que são coisas humanas; e para os pontos de luz, também eles luzes produzidas pelo Homem. À medida que a nossa discussão prossegue, trazendo à luz as duas interpretações rivais da pintura – como pura impressão ou como comentário social –, o aspecto da pintura mudará talvez de uma para a outra, de modo a dar a impressão de que a pintura contém uma lição – lembrar-nos de que podemos, até certo ponto, escolher entre diferentes visões do novo mundo industrial.

Podemos encontrar este tipo de oscilação do aspecto das coisas em exemplos mais simples e óbvios, como o do célebre pato-coelho de Wittgenstein. Pode acontecer que haja maneiras, correcta e incorrecta, de ver estas figuras e que se possa persuadir racionalmente uma pessoa a deixar de ver um pato onde ela devia ver um coelho (por exemplo, se a figura aparece num pacote de comida para coelhos). Tais casos não são excepcionais. Pelo contrário, em cada pintura onde existe perspectiva há escolhas a fazer, a respeito do tamanho que se deve atribuir a cada figura e da distância entre os diferentes planos. O raciocínio neste contexto será do tipo que referi a propósito da pintura de Whistler, ou seja sobre o significado da pintura e acerca do modo como a pintura deve ser vista se o seu significado, por assim dizer, nela *habita.*

A crítica da poesia também segue este padrão. Quando você descreve «Ó rosa, estás doente/o verme invisível/que voa na noite», de Blake, como uma evocação do desejo sexual e do verme do ciúme e eu respondo com uma teoria sobre a iconologia cristã do poema e interpreto o verme e o leito de rubro prazer, respectivamente, como representando a luxúria e a alma, você começa a ouvir as palavras de modo diferente – aquele «negro amor secreto» ganha uma nova ressonância, que nada de bom agoira para a sua vida. Este exercício crítico não diz apenas eis o que o poema significa, como se fosse possível pôr de parte o poema e ter acesso ao seu significado através da minha tradução superior. A poesia não é apenas um meio para transmitir o significado que contém, como se uma tradução pudesse

fazê-lo tão bem como ela. Quero que a sua experiência do poema seja diferente e o meu argumento crítico aspira precisamente a causar essa mudança na sua percepção.

O argumento pode ser refeito a propósito da arquitectura, da escultura, dos romances e das peças de teatro; pode ser também refeito a propósito de objectos naturais, de paisagens e flores. Em cada um dos casos reconhecemos que há um raciocínio cuja finalidade é produzir uma mudança de percepção. Além disso, o argumento que não tenha por fim uma mudança de percepção não pode ser considerado um argumento crítico, não corresponderia a uma reflexão relevante sobre o seu objecto enquanto objecto de juízo estético. Pode confirmar-se isto se considerarmos como se pode responder às seguintes questões: achas que o Grand Canyon é de cortar a respiração? O *Bambi* é tocante ou *kitsch*? A *Madame Bovary* é trágica ou cruel? *A Flauta Mágica* é infantil ou sublime? Estas são questões reais e também são questões bastante controversas. Seja como for, argumentar sobre elas significa apresentar uma *experiência* como sendo a experiência *apropriada* ou *correcta*.

Em busca da objectividade

Suponhamos que se aceita, em linhas gerais, aquilo que ainda agora defendi, nomeadamente que existe uma espécie de raciocínio que tem como fim o juízo estético e que este juízo está ligado à experiência daquele que o faz. Podíamos, ainda assim, perguntar se este tipo de juízo é objectivo, no sentido de estar enraizado em (e de invocar) critérios que persuadem todos os seres racionais. Parece haver importantes considerações que apontam no sentido contrário.

Em primeiro lugar, o gosto está enraizado num contexto cultural alargado e uma cultura não é universal (pelo menos no sentido que aqui temos em mente). Toda a razão de ser do conceito de cultura é definir as *diferenças* significativas que existem entre as várias formas de vida humana e a satisfação que as pessoas retiram delas. Considere-se os *ragas* da música clássica indiana. Eles pertencem a uma longa tradição de audição e execução, e esta tradição depende da disciplina associada a rituais religiosos e a uma vida de devoção.

As convenções, alusões e aplicações ressoam nas mentes e nos ouvidos daqueles que tocam e apreciam este tipo a música e a diferença entre uma boa e uma má execução não pode ser determinada por critérios usados para avaliar a execução de uma sinfonia de Mozart ou de uma peça de *jazz*.

Em segundo lugar, como foi salientado no Capítulo 1, não há uma relação de tipo dedutivo entre as premissas e a conclusão, quando a conclusão é um juízo de gosto. Tenho sempre liberdade para rejeitar um argumento crítico, o que não acontece quando estou perante uma inferência científica válida ou uma alegação moral válida.

Finalmente, temos de reconhecer que qualquer tentativa para especificar critérios objectivos é uma ameaça ao próprio empreendimento a que se procura aplicar um juízo. As regras e preceitos existem para serem ultrapassados e, uma vez que a originalidade e o desafio à ortodoxia são fundamentais no empreendimento estético, há um elemento de liberdade que faz parte da procura da beleza, quer seja a beleza mínima dos arranjos quotidianos quer as superiores belezas da arte.

Como podemos responder a estes argumentos? Primeiro, é preciso reconhecer que a variedade cultural não implica ausência de universais transculturais. Também não implica que esses universais, a existirem, não estejam enraizados na nossa natureza ou que não se alimentem dos nossos interesses racionais a um nível muito fundamental. A simetria e a ordem, a proporção, o acabamento, a convenção, e também a novidade e a excitação, tudo isto parece impressionar a *psique* humana em geral. Claro que todas estas palavras são vagas e muito ambíguas, podendo mesmo objectar-se que os significados em que elas se podem pulverizar correspondem precisamente aos significados dados pelas diferentes culturas que dividem a espécie humana. A Alta Idade Média olhava para o intervalo de quarta como harmonioso e para o de terceira como dissonante. Para nós é o oposto, se for alguma coisa. A harmonia para os Gregos consistia numa relação entre os sons sucessivos de uma melodia e não na consonância de notas simultâneas, e assim por diante.

Objectividade e universalidade

Isto leva-nos a uma observação mais importante, a saber: no que respeita ao juízo estético, a objectividade e a universalidade aparecem separadas. Na ciência e na moralidade, a procura da objectividade corresponde à busca de resultados válidos universalmente, que têm de ser aceites por qualquer ser racional. No juízo de beleza, a procura da objectividade tem a ver com formas válidas e elevadas de experiência humana, nas quais a vida pode florir de acordo com as suas necessidades e atingir a fruição que testemunhamos no contacto com o tecto da Capela Sistina, com *Parsifal* ou com *Hamlet*. A argumentação crítica não tem em vista mostrar que *temos*, por exemplo, de gostar de *Hamlet*. O seu fito é expor a visão da vida humana que a peça contém e as formas de pertença que ela favorece, persuadindo-nos do valor daquela. Não se trata de afirmar que esta visão da vida humana é universal. Isto não significa que não se possa fazer comparações transculturais: é certamente possível comparar, por exemplo, *Hamlet* com uma peça para marionetas de Chikamatsu. Isso foi já feito, de resto. Há obras de teatro japonês que satirizam a vida humana (a comédia *kabuki Hokaido*, por exemplo) e obras que a exaltam, pelo que a questão de saber se *Le Mariage de Figaro*, de Beaumarchais, trata a sexualidade humana de uma forma mais profunda do que *Hokaido* é uma questão que faz todo o sentido.

A objecção que lembra que as razões estéticas são puramente sugestivas não faz senão reiterar a ideia, nomeadamente, de que o juízo estético está enraizado na experiência subjectiva. Assim é com o juízo da cor. E não é um facto que as coisas vermelhas são vermelhas e azuis as coisas azuis?

Regras e originalidade

A objecção final é, no entanto, mais séria. Pode haver regras do gosto, mas elas não garantem a beleza de uma obra de arte, que pode mesmo residir na transgressão às regras do gosto. As quarenta e oito fugas de Bach evidenciam todas as regras da composição para fuga, embora

o façam *criativamente*, mostrando como as regras podem ser usadas como plataforma para nos elevarmos a um nível de liberdade mais elevado. Obedecer-lhes *meramente* seria uma receita para a estagnação, como nos exercícios pelos quais se começa as lições de contraponto.

Também na arquitectura pode haver edifícios que nós encaramos como governados inteiramente por regras, como o Pártenon. Porém, não é isso que explica a sua perfeição. A serenidade e a solidez do *Pártenon* vêm ao de cima devido a esse «não sei quê» de criativo – a escala, as proporções, o detalhe, que emergem quando a obediência às regras acaba. E, claro, há a beleza que surge do desafio aberto às regras, como a Biblioteca Laurentina de Miguel Ângelo.

Miguel Ângelo, *Escada da Biblioteca Laurentina*: beleza e ordem escarnecendo das regras.

É mais ou menos óbvio que não há na Natureza «obediência às regras» ou «desafio às regras». No entanto há simetrias, harmonias, proporções e também o desafio estético resultante da inexistência destas coisas. Os pensadores do século XV, que desejavam adoptar a beleza natural como paradigma do objecto de bom gosto, depressa acolheram o contraste de Burke entre o sublime e o belo. Também no caso da arte podemos distinguir com proveito aquelas obras que nos comprazem devido à ordem, harmonia e perfeição governadas por regras, que exibem (como as fugas de Bach, as Virgens Santíssimas de Bellini ou os versos de Verlaine), e aquelas que, pelo contrário, nos comprazem porque desafiam e perturbam as nossas rotinas, rebentando com as grilhetas do conformismo e destacando-se da tradição a que pertencem (como o *Rei Lear* ou a *Sexta Sinfonia* de Tchaikovsky). Todavia, assim que fazemos esta distinção percebemos que até na obra mais ordenada e governada por regras é impossível fixar um «padrão do gosto» apelando às regras. Não são as regras, mas o seu uso, que nos atrai numa fuga de Bach ou numa Virgem de Bellini. Aqueles que procuram um padrão nas regras expõem-se à refutação, bastando para isso salientar-se que a obediência às regras não é nem uma condição necessária, nem uma condição suficiente, da beleza. Pois, se fosse suficiente poderíamos, como já foi dito, adquirir gosto em segunda mão; se fosse necessária, a originalidade deixaria de ser um sinal de êxito.

O padrão do gosto

Para onde devemos olhar então, de modo a encontrar padrões para o juízo de beleza? Ou será essa procura vã? Num célebre ensaio, Hume tentou mudar o centro da discussão, argumentando mais ou menos como se segue: o gosto é uma forma de preferência e esta é a premissa, não a conclusão, do juízo de beleza. Para fixar o padrão, portanto, devemos descobrir o juiz fidedigno, aquele cujos gosto e capacidade de discriminar sejam o melhor guia para...

Guia para quê? Há aqui uma potencial circularidade: a beleza é aquilo que o juiz fidedigno é capaz de discernir e o juiz de confiança é aquele capaz de discernir a beleza. Esta circularidade já devia

ser esperada. Para Hume, ver um objecto como belo é uma questão de «dourá-lo ou manchá-lo com as cores do sentimento interno». O padrão, se existe, não reside nas qualidades do objecto, mas nos sentimentos daquele que faz o juízo. Assim, sugere Hume, livremo-nos das discussões infrutíferas sobre a beleza e concentremo-nos nas qualidades que admiramos num crítico – a fineza e o discernimento.

Estas considerações expõem-nos, no entanto, a outro tipo de cepticismo: porque hão-de ser *estas* as qualidades que admiramos? Se parecia normal, na Escócia da época de Hume, admirar a fineza e o discernimento, hoje em dia as coisas não são assim, numa época em que a facécia e a ignorância – tão injustamente deixadas de parte pelos austeros *sages* do Iluminismo – exigem, e recebem, a sua quota-parte de atenção.

Não será melhor deixar cair aqui o assunto? Penso que não. O argumento de Hume sugere que o juízo de gosto reflecte o carácter daquele que o faz, que o carácter conta. As características do bom crítico, como Hume as concebia, apontam para virtudes que, segundo o seu pensamento, são vitais para uma boa conduta de vida e não apenas para a discriminação das qualidades estéticas. Em última análise, há tanta objectividade nos nossos juízos de beleza como nos juízos sobre a virtude e o vício. A beleza está, pois, tão firmemente enraizada na ordem das coisas como a bondade. Ela fala-nos, tal como a virtude, da realização humana: não das coisas que queremos mas das coisas que devemos querer, porque a natureza humana as requer. Esta é pelo menos a minha crença. Procurarei justificá-la nos próximos capítulos.

7

Arte e eros

Discuti quatro tipos de beleza: a beleza humana, como objecto de desejo; a beleza natural, como objecto de contemplação; a beleza presente no quotidiano, como objecto da razão prática; a beleza artística, como uma forma de significado e como objecto do gosto. De maneira a levar a discussão para um outro nível, pretendo considerar, neste capítulo, a interacção entre o primeiro tipo de beleza e o último. Colocarei a questão de como a beleza, como objecto de desejo, pode ser representada na arte como objecto de contemplação. O argumento levar-nos-á mais fundo no conceito de individualidade, fará luz sobre o desejo sexual e também sobre o empreendimento estético, dando-nos razões para pensar que há, afinal, um padrão do gosto.

Individualidade

Entre os animais, apenas os seres humanos revelam a sua individualidade pelo rosto. A boca que fala, os olhos que olham, a pele que cora; tudo isto é sinal de liberdade, de carácter e de juízo e tudo é expressão concreta do carácter único do Eu que está no interior. O grande retratista fará com que estes pontos salientes da expressão

corporal revelem não somente os pensamentos do momento, como também as intenções de longa duração, a postura moral e o autoconceito do indivíduo que neles ressalta.

Como salientou Kenneth Clark, no seu celebrizado estudo sobre o nu, a Vénus deitada marca um corte com a antiguidade, na qual a deusa nunca foi retratada em posição horizontal. O nu deitado mostra o corpo não como uma estátua para ser adorada, mas como uma mulher que é desejada. Mesmo na *Vénus de Urbino* – o mais provocador dos nus femininos de Ticiano –, a mulher atrai os nossos olhos para o seu rosto, que nos diz que esse corpo de mulher apenas se oferece da maneira habitual, isto é, ao amante que pode enfrentar honestamente o seu olhar. Para todos os outros o corpo está fora de alcance, sendo propriedade íntima do olhar que vê através dele – não se trata de um corpo, mas de uma encarnação, usando a linguagem do Capítulo 2. O rosto individualiza o corpo, possui-o em nome da liberdade e condena todo o ávido olhar fugaz como uma violação. O nu de Ticiano não provoca nem excita, retendo a solenidade desprendida de uma pessoa cujos pensamentos não são nossos, mas seus.

A este respeito é interessante comparar as Vénus deitadas de Ticiano com os nus de François Boucher, o brilhante pintor e decorador de Luís XV. Os nus de Boucher não são individualizados pelos seus rostos. De facto, têm todos o mesmo rosto, que nem é sequer um rosto mas uma montagem de elementos faciais. Os lábios, apenas ligeiramente afastados, como se à espera de um beijo, os olhos vivos sob as pestanas um pouco cerradas, os contornos ovais das bochechas plenas de rubor, ondulando como velas numa brisa de Verão – todos estes pormenores, brilhantemente revelados a qualquer ângulo de observação e seja qual for a luz, têm um único significado, o apetite sexual. Os olhos olham para coisas, mas apenas para as que na pintura são inconsequentes. Nenhuma alma brota deles, nenhum olhar fixo questiona, incomoda ou arrebata. Tudo se mantém na sua quietude de criaturas demasiado abstractas para se apropriarem da vida. As Nereides em *O Triunfo de Vénus*, por exemplo, não se distinguem da deusa; todas são uma única mulher e, ao mesmo tempo, um número infinito delas, instâncias separadas de um universal, cuja

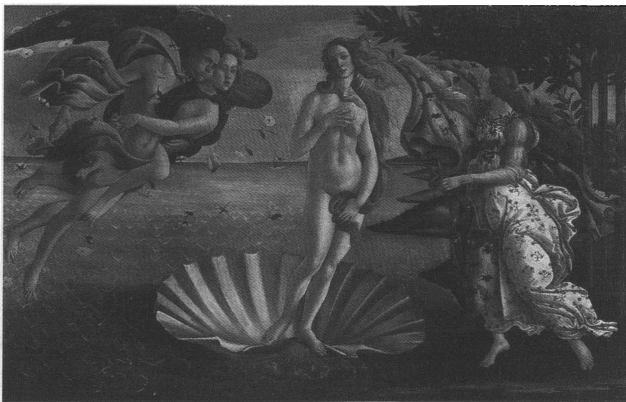
Ticiano, *Vénus de Urbino*: o desejo em casa.

vacuidade de expressão deriva do facto de os universais, ao contrário dos indivíduos, nada de particular terem para exprimir. A pintura de Boucher é uma pintura do repouso e uma adoração do corpo feminino, pelo menos do corpo que a França do século XVIII estimava: uma pele translúcida, seios firmes de garota e pregas de gordura nas coxas. Todavia, não há ali alguém! Estes corpos não têm dono nem

Boucher, *O Triunfo* de *Vénus:* o desejo no exterior.

alma; não são sequer corpos de animais, pois incluem o molde universal do rosto humano ao qual falta o eu que anima e redime. E esta ausência de uma alma degrada a pintura. Ela é graciosa, atractiva, decorativa, uma peça de mobília esplêndida – mas bela? Não estamos muito seguros disso.

Beleza celeste e beleza terrena

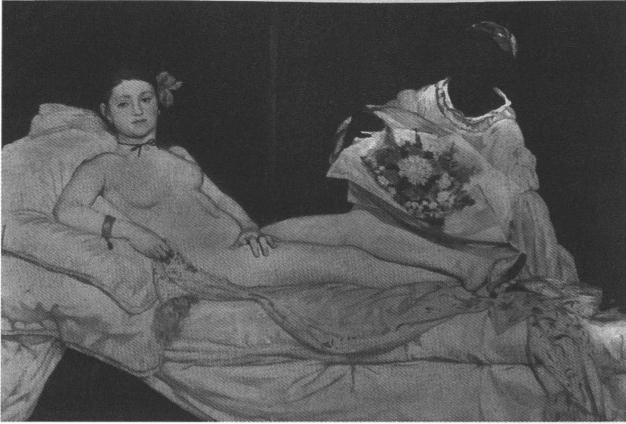
É tentador comparar *O Triunfo de Vénus* com a sua predecessora, *O Nascimento de Vénus*. A Vénus de Botticelli é, do ponto de vista anatómico, uma caricatura disforme, que nenhuma estrutura óssea, ou tensão muscular, mantém em pé. O corpo é um apêndice desamparado de um rosto melancólico que olha para o exterior, não para o observador mas para lá dele – e, no entanto, que importância tem isso? É um rosto com o qual sonhamos, pelo qual suspiramos, inesquecível, o rosto de uma mulher idealizada – e, portanto, não o rosto de um mortal; não deixa, no entanto, de ser um rosto, que simultaneamente individualiza e mistifica. Não quer isto dizer que a Vénus de Botticelli seja sensual – trata-se de uma Vénus da primeira Renascença, que se move nas esferas celestiais e que está fora do alcance dos suspiros humanos. É por isso que a pintura é tão assombrosa. Esta mulher que é fruto do desejo está além do que o desejo, tal como sempre conhecemos, pode alcançar.

Botticelli, *O Nascimento de Vénus*: para lá do desejo.

Com as Vénus deitadas de Ticiano já não estamos num contexto celeste, mas com os pés bem assentes na terra, embora numa terra de segurança doméstica e de paixão conjugal. O rosto de um nu de Ticiano é o de uma mulher individual, que conhece o ambiente que a rodeia e que nele se sente completamente à vontade. Ela recosta-se entre os tecidos, confiando plenamente no seu direito de posse, imersa numa existência que é mais profunda, mais inescrutável do que o momento captado. O seu corpo revela-se-nos, embora ela não no-lo mostre. A Vénus de Ticiano não sabe, em princípio, que está a ser observada, a não ser talvez por um cão ou por um cupido, cujos tranquilidade e à-vontade apenas enfatizam o facto de os *voyeurs* não poderem incomodar a sua paz de espírito (que é também uma paz do corpo). Esta mulher não se encontra num estado de excitação nem tem razão para se sentir envergonhada. Sente-se à vontade no seu corpo e este sentimento está reflectido no rosto. A vergonha sexual altera os contornos do corpo feminino e revela-se quer no rosto quer nos membros, tal como nos é mostrado por Rembrandt na sua brilhante pintura *Susana e os Anciãos*. Pondo-a em paralelo com a Vénus de Ticiano, não levaremos muito tempo a ver que o corpo na pintura de Ticiano nem está a oferecer-se nem a esconder-se, está apenas despreocupado na sua liberdade de uma pessoa que a carne revela. Misteriosamente, a beleza da pintura e a beleza da mulher retratada são uma e a mesma beleza.

Rembrandt, *Susana e os Anciãos*: a vergonha no corpo.

A arte erótica

Anne Hollander escreveu sobre a circunstância de o nu ser, na nossa tradição, mais despido do que desnudado: um corpo marcado pelas formas e materiais daquilo que habitualmente o cobre. Em Ticiano o corpo descansa, tal como faria se estivesse protegido do nosso olhar por um véu. É um corpo vestido por roupas invisíveis. Assim como somos incapazes de separar o corpo de uma mulher completamente vestida do seu rosto e personalidade, também somos incapazes de fazê-lo no caso de um nu de Ticiano. Ao pintar o corpo do modo descrito, Ticiano supera a qualidade escondida do corpo, a sua natureza de fruto proibido. Este efeito desapareceria se o rosto fosse substituído por um estereótipo produzido em série, ao estilo de Boucher. Nele, o rosto é algo que aponta para o corpo, é a sua razão de ser. Em Ticiano não temos bem o contrário disto, pois a emoção presente na pintura reside certamente na coloração em tons de carne, na luz, na suavidade e na promessa de uma forma feminina completa. Só que em Ticiano o rosto mantém a sua vigilância sobre esta forma, afirmando o seu direito de propriedade sobre ela, removendo-a do nosso alcance. Trata-se de arte erótica, mas não é, de todo, arte concupiscente. A Vénus não está a ser-nos mostrada como um possível objecto do nosso desejo. Ela está a ser-nos negada, a ser integrada na personalidade que calmamente olha por aqueles olhos e que se ocupa de pensamentos e desejos próprios.

Quando Manet pintou a famosa *boulevardienne* da Paris do século XIX na pose da Vénus de Ticiano, a sua intenção não era apresentar o corpo desta como um objecto sexual, mas revelar um tipo de subjectividade mais forte. A mão na coxa da Olympia de Manet não é a mão que Ticiano pinta, educada nas carícias inocentes e que repousa com um toque delicado. É uma mão rude e experimentada, que lida com dinheiro, à qual é mais fácil agarrar do que acariciar; uma mão que é usada para afastar impostores, inadaptados e depravados. A expressão sabida não oferece nem esconde o corpo, mas lá tem a sua maneira de dizer que aquele corpo está completamente ao meu dispor. Olympia dirige-se ao observador com um olhar avaliador,

Manet, *Olympia*: o corpo desinibido.

perspicaz; um olhar autêntico, que é tudo menos erótico. O grande *bouquet* de flores oferecido pelo criado deferente mostra quão fútil é abordar esta mulher com gestos românticos. A pintura capta um intenso momento de individualização, um momento que tem relação, embora ironicamente, com o momento de individualização da Vénus de Ticiano. Estamos na presença desta mulher usando as lentes da sua própria consciência. A relação entre identidade própria e consciência de si torna-se vívida na rigidez do seu reclinar. Ela não repousa na cama, antes parece pronta para dela pular. É uma bela pintura, embora a sua beleza não seja a daquela mulher que sobre os lençóis balança os seus chinelos.

Eros e desejo

A questão levantada por Platão no *Banquete* e no *Fedro* mantém-se tão pertinente hoje como o era na antiga Grécia: que lugar há, no desejo sexual, para o objecto individual? Visto como simples impulso, o desejo pode ser satisfeito por qualquer membro do sexo relevante. Nesse caso o indivíduo não pode ser o verdadeiro objecto do desejo, uma vez que ele ou ela é apenas uma instância do homem ou da mulher universais. Visto como força espiritual, no entanto, o desejo é igualmente indiferente ao indivíduo. Se ele é visado, é-o devido à sua

beleza, e a beleza é um universal, que nem pode ser consumido nem possuído, apenas contemplado. Em qualquer dos casos, o indivíduo é irrelevante e é excluído – o desejo físico não o alcança e o amor erótico transcende-o. Quer na versão de Platão quer na dos medievais, o indivíduo encarnado não existe como objecto do amor – um sorriso sem carne posto em éter, como o de Beatriz no *Paraíso*.

Gradualmente, após a Renascença, a perspectiva de Platão da condição humana perdeu o encanto e os sentimentos eróticos começaram a ser representados na arte, música e poesia pelo que são. Em *Vénus e Adónis* de Shakespeare a deusa do amor veio definitivamente do céu para a terra, tornando-se não apenas num símbolo da paixão física, como também uma vítima dela. Milton retoma a história no seu retrato de Adão e Eva, uma representação dos «ritos misteriosos do amor conubial», na qual o corpo tem enorme importância, não como instrumento mas enquanto presença física da alma racional. O corpo deixa o sorriso em éter; ao invés, o sorriso realiza-se no corpo, embora, como disse Milton, «os sorrisos da razão fluem, e são o alimento do amor». Assim, Adão e Eva são seres totalmente carnais, estando «no Paraíso, nos braços um do outro».

O objectivo de Milton não é dividir a deusa do amor como o fez Platão, mas mostrar o desejo sexual e o amor erótico como inseparavelmente ligados, completando-se e legitimando-se um ao outro. Dryden, em Inglaterra, e Racine, em França, também retrataram o amor erótico como ele é, a saber: um predicamento de indivíduos incorporados, para quem a vontade, o desejo e a liberdade são feitos de carne. Estes escritores entenderam o amor erótico como uma espécie de cruz que a condição humana tem de carregar, um mistério ao qual o nosso destino terreno está ligado e do qual não podemos escapar sem o sacrifício de uma parte da nossa natureza e felicidade. No entanto, a primeira Renascença florentina reteve a concepção platónica e medieval do erótico. A este respeito, a distância que medeia entre Dante e Milton tem paralelo na que vai de Botticelli a Ticiano. Enquanto a mente platónica da Idade Média e da primeira Renascença concebem o objecto do desejo como uma premonição do etéreo, a mente moderna vê o objecto do desejo simultaneamente como racional e mortal, com todo o desamparo, dor e tristeza que daí advêm.

Arte e pornografia

A ascensão da alma pela mão do amor, que Platão descreve no *Fedro*, é simbolizada pela Afrodite Urânia, a Vénus pintada por Botticelli, que, por acaso, foi um ardente platónico e membro do círculo platónico que girava em torno de Pico della Mirandola. A Vénus de Botticelli não é erótica; é uma visão da beleza celestial, uma visitação vinda de esferas de outra natureza, mais elevada, e um convite à transcendência. Ela é decerto precursora, e ao mesmo tempo descendente, das virgens de Fra Fillippo Lippi: precursora, no seu significado pré-cristão; descendente, ao absorver tudo o que foi alcançado na representação da Virgem Maria como símbolo da carne imaculada.

A reabilitação pós-renascentista do desejo sexual lançou os alicerces de uma arte erótica genuína, que viria a exibir o ser humano como sujeito e também como objecto do desejo, sem que aquele deixasse de ser um indivíduo livre, cujo desejo é um favor concedido conscientemente. Contudo, esta reabilitação do sexo leva-nos a levantar uma questão que se tornou uma das mais importantes para a arte e para a crítica da arte no nosso tempo: saber qual a diferença, se alguma há, entra a arte erótica e a pornografia. A arte pode ser erótica e também bela, como no caso da Vénus de Ticiano. Porém, não pode ser bela e simultaneamente pornográfica – assim cremos, pelo menos. É importante perceber porquê.

Ao distinguir o erótico e o pornográfico, estamos realmente a distinguir dois tipos de interesse: o interesse na pessoa incorporada e o interesse no corpo – e, no sentido que eu tenho em mente, dois interesses incompatíveis (*Ver discussão no Capítulo 2.*) O desejo normal é uma emoção interpessoal. O seu propósito é uma entrega livre e mútua, que é também a união de dois indivíduos, este e aquele, *através* dos seus corpos, decerto, mas não meramente *enquanto* corpos. O desejo normal é uma reacção pessoa a pessoa, que procura a identidade que oferece. Os objectos podem ser substituídos uns pelos outros, os sujeitos não. Os sujeitos, como Kant persuasivamente defendeu, são indivíduos livres; a sua não substituibilidade liga-se ao

que eles essencialmente são. A pornografia, como a escravidão, é a negação do sujeito humano, uma forma de ignorar o mandamento moral que afirma que os seres livres têm de tratar-se entre si como fins em si mesmos.

Pornografia *soft*

A ideia pode ser exposta à luz de uma distinção feita no Capítulo 5. A pornografia dirige-se a um interesse da fantasia, ao passo que a arte erótica vai ao encontro de um interesse da imaginação. Assim, a primeira é explícita e despersonalizada, enquanto a segunda convida-nos para a subjectividade de outra pessoa, apoiando-se na sugestão e na alusão, em vez de na exibição explícita.

O propósito da pornografia é incitar o desejo vicariante; o da arte erótica é retratar o desejo sexual das pessoas nela representadas – se ela, além disso, também incita aquele que a vê, como acontece por vezes com Correggio, isso é um defeito estético, uma «queda» noutro tipo de interesse que não aquele que aponta à beleza. A arte erótica põe, assim, um véu sobre o seu objecto, por forma a que o desejo não possa ser traduzido e expropriado pelo observador. A suprema realização da arte erótica é fazer com que o corpo *ponha ele próprio* um véu sobre si – dando à própria carne uma expressão de decência que interdita o *voyeur*, fazendo assim com que a subjectividade do nu se revele, mesmo naquelas partes que estão fora da esfera da vontade. É isto que Ticiano alcança, e o resultado é uma arte erótica ao mesmo tempo serena e nupcial, que põe o corpo totalmente fora do alcance do interesse sórdido dos «mirones».

Olhemos agora para *A Menina O'Murphy* de Boucher e veremos quão diferente é a intenção artística. Esta mulher adoptou uma pose que não poderia assumir se vestida. Trata-se de uma pose que não tem lugar na vida quotidiana, tirando no acto sexual. Esta postura atrai a atenção para si mesma, uma vez que a mulher olha calmamente para outro lado, não parecendo estar preocupada com algo em especial. A pintura de Boucher vai contra as normas da decência ainda de outro modo, visto que não encontramos, no quadro, qualquer razão que justifique a pose da Odalisca. Ela está sozinha, não

Boucher, *A Menina O'Murphy* (*L'Odalisque Blonde*): o corpo impudente.

olhando para algo em particular, não ocupada com outro acto que não aquele que está à vista. O lugar do amante está ausente à espera de ser preenchido, sendo o espectador convidado a ocupá-lo.

Há obviamente diferença entre a Odalisca e os peitos e traseiros na página 3 do *The Sun*[1]. Uma delas é a diferença geral entre pintura e fotografia – a primeira, uma representação de ficções; a segunda, uma apresentação de realidades (mesmo se ajustadas pelas artes gráficas ou pelo *photosoftware*). O mínimo que se pode dizer é que o traseiro na página 3 do *The Sun* é tão real como parece e que o seu interesse reside nisso mesmo. A segunda diferença está ligada à primeira, ou seja, não temos de saber o que quer que seja acerca da Odalisca de Boucher, tirando o que a pintura nos diz, para apreciar o efeito pretendido. Houve um modelo que posou para esta tela. No entanto, nós não interpretamos a tela como o seu retrato, nem como uma pintura em que a pessoa do modelo seja o tema. Os traseiros na página 3 do *The Sun* têm um nome e uma morada. Muito frequentemente, o texto que os complementa diz-nos muito acerca

[1] Secção do jornal tablóide inglês de maior circulação, onde se podem encontrar fotografias de mulheres em *topless* ou mesmo nuas, com o intuito de produzirem um efeito de erotismo. (*N. do T.*)

da própria rapariga, encorajando-nos a avançarmos com a fantasia do contacto sexual. Para muita gente, penso que com razão, isto indicia uma diferença moral decisiva entre a página 3 do *The Sun* e uma pintura como a de Boucher. A mulher da página 3 é empacotada com base nos seus atributos sexuais, tomando lugar nas fantasias de milhares de estranhos. Ela pode não importar-se com isso, presumivelmente isso não acontece. Mas, pelo facto de não se importar, ela mostra quanto já perdeu. Ninguém é degradado pela pintura de Boucher, uma vez que nenhuma pessoa real é representada por ela. Esta mulher – mesmo se o modelo tem um nome e uma morada (ela era Louise O'Murphy, acomodada no Parc aux Cerfs para prazer do rei) – é apresentada como uma ficção, de nenhum modo idêntica a um ser humano real, não obstante ser pintada a partir da vida.

A questão moral

Não é fácil movimentarmo-nos no pântano moral da pornografia *soft*. Numa época como a nossa, em que as imagens mais cruas estão ao alcance de um toque no teclado, em que o Supremo Tribunal dos EUA protege a pornografia *hardcore* por considerá-la «liberdade de expressão», e quando a sexualidade humana é discutida como se a modéstia, a decência e o pudor nada mais fossem do que ilusões opressivas, é difícil condenar a página 3 do *The Sun*. Que mal pode fazer? Esta é a resposta natural, e, quando atacada por feministas de pendor censório, até nos é simpática. Mas não devemos enganar-nos a nós mesmos, como acontece com certos comentadores, pensando que o interesse pela página 3 do *The Sun* é um interesse pela beleza, por um ideal de feminilidade ou por um valor mais elevado que se revela no texto. Pelo contrário, a característica mais importante das raparigas da página 3 do *The Sun* é que elas são reais, sendo exibidas como objecto sexual. Mesmo se temos para com elas uma atitude tolerante, e mesmo se têm o papel de compensar aquilo que falta numa vida privada de satisfação sexual, não devemos pensar que elas competem no domínio do interesse estético (nem mesmo do interesse motivado pel'*A Menina O'Murphy* de Boucher). A tela de Boucher encontra-se na linha divisória entre o estético e o sexual, auto-

rizando os nossos pensamentos a vaguear por território proibido, embora não os alimente com o conhecimento de que esta mulher é real e que está disponível e à mão – o conhecimento que causa o salto da imaginação para a fantasia e da apreciação estética da beleza feminina para o desejo de abraçar uma instância desta.

A discussão sobre a Vénus de Ticiano indicia, penso eu, porque está a pornografia fora do reino da arte, já que ela é incapaz da beleza em si e porque implica a dessacralização da beleza das pessoas que a fazem. A imagem pornográfica é como uma varinha mágica que transforma sujeitos em objectos e pessoas em coisas, tirando-lhes, assim, o encanto e destruindo a fonte da sua beleza. Ela faz com que as pessoas se escondam atrás dos seus corpos, como marionetas operadas por cordas invisíveis. Desde o *cogito* de Descartes, que a imagem do eu como um homúnculo interior fez cair uma sombra sobre a nossa concepção da pessoa humana. A imagem cartesiana leva-nos a crer que vivemos a vida puxando um animal pela coleira, forçando-o a seguir as nossas ordens até que ele, por fim, entra em colapso e morre. Eu sou um sujeito; o meu corpo, um objecto. Eu sou eu; ele é ele. Neste sentido, o corpo torna-se uma coisa entre as outras coisas e o único modo de resgatá-lo é afirmar um direito de propriedade; dizer: este corpo não é somente um velho objecto, mas um corpo que *me* pertence. É assim, precisamente, que a pornografia vê a relação entre a alma e o corpo.

Há, no entanto, um outra, e melhor, maneira de ver as coisas. Ela explica muita daquela velha moralidade que hoje em dia muitas pessoas dizem não compreenderem. Segundo esta perspectiva, o meu corpo não é propriedade minha, mas – usando o termo teológico – a minha encarnação. O meu corpo não é um objecto, mas um sujeito, tal como eu o sou. Não sou mais dele dono do que de mim mesmo. Estou misturado com ele inextrincavelmente. Fazer qualquer coisa ao meu corpo é o mesmo que fazê-lo a mim. Por outro lado, se o meu corpo é sujeito a um certo tratamento, a minha maneira de pensar e de sentir pode alterar-se. Posso perder o meu senso moral, tornar-me menos sensível e indiferente aos outros, deixar de fazer juízos ou de ser guiado por princípios e ideais. Quando isto acontece não sou apenas eu o prejudicado. Todos os que me amam, que precisam de mim

ou que comigo estão relacionados também sofrem com isso, pois causei dano àquela parte sobre a qual as relações são construídas.

A velha moralidade, que nos diz que vender o corpo é incompatível com a oferta do eu, toca numa verdade. O sentir sexual não é uma sensação que se pode ligar ou desligar conforme se quer. É o tributo de um eu a um outro e – no seu auge – uma revelação incandescente do nosso ser. Tratá-lo como uma comodidade, que pode ser comprada e vendida como qualquer outra, é causar dano ao eu de hoje e aos de amanhã. Condenar a prostituição é mais do que fanatismo puritano, é o reconhecimento de uma verdade profunda: que nós e o nosso corpo não somos duas coisas, mas uma só; que ao vendermos o corpo endurecemos a alma. O que é verdadeiro sobre a prostituição é-o também acerca da pornografia. Esta não é um tributo à beleza humana, mas a sua dessacralização.

Beleza e eros

Neste capítulo concentrei-me na pintura, de forma a sublinhar a fronteira entre arte erótica e fantasia sexual. A minha intenção era visitar pela última vez a velha perspectiva platónica de que eros é governado pelo princípio da beleza em todas as suas formas, e mostrar com mais pormenor como isto falseia quer a natureza do interesse estético quer o género de educação moral que a verdadeira arte consegue alcançar. A beleza resulta de colocar a vida humana, sexo incluído, a uma distância tal que se torne possível vê-la sem desgosto ou prurido. Quando se perde esta distanciação e a imaginação é engolida pela fantasia, a beleza pode até permanecer – mas será uma beleza degradada, uma beleza forçada a libertar-se da individualidade da pessoa que a possui. Perde o seu valor e ganha um preço.

Além disso, a beleza humana pertence ao nosso estar num corpo. A arte que «objectiva» o corpo, removendo-o do domínio das relações morais, nunca será capaz de captar a verdadeira beleza das formas humanas. A comparação entre a pornografia e a arte erótica mostra-nos que o gosto está enraizado no quadro mais alargado das nossas preferências, que expressam e encorajam certos aspectos do nosso carácter moral. A luta contra a pornografia é contra o interes-

se que ela serve, de ver as pessoas reduzidas aos seus corpos, objectivadas como animais, transformadas em coisas e tornadas obscenas. Trata-se de algo que muitos comungam, mas é um interesse em conflito com a nossa humanidade. Ao mostrar-me desfavorável a este interesse, ponho-me fora da esfera do juízo estético e passo para o problema da virtude e da depravação sexuais. A pornografia oferece, portanto, uma vívida ilustração da tese apontada no final do capítulo anterior. O padrão do gosto é fixado pelas virtudes do crítico e essas são testadas e provadas na vida moral.

8

Fuga à beleza

No primeiro capítulo distingui entre duas ideias de beleza – uma, denotando êxito estético; a outra, uma forma específica da primeira, aquela com que nos comprazemos e com a qual estamos em sintonia, o aspecto que o mundo apresenta. Ao longo deste livro referi-me a certos objectos estéticos cujo sucesso não resulta necessariamente de serem belos, neste sentido idealizado (ou porque são demasiado vulgares, como as roupas, ou porque atraem a nossa atenção, perturbando-nos, como os romances de Zola ou as óperas de Berg).

Apesar disso, a beleza mostra a sua face mesmo em Zola e em Berg; por exemplo, na bela invocação da jovem Françoise e da sua vaca na abertura de *La Terre,* ou na igualmente bela música com que a orquestra de Berg lamenta Lulu. Zola e Berg, cada um a seu modo, lembram-nos que a verdadeira beleza pode encontrar-se até no que é gasto, doloroso ou decadente. A nossa capacidade para *dizer a verdade* sobre a nossa condição, em palavras cuidadas e em melodias tocantes, oferece uma espécie de redenção para tudo isso. A obra mais influente da literatura inglesa do século xx, o poema *A Terra Devastada* de T. S. Eliot, descreve a cidade moderna como um deserto sem alma, mas fá-lo em imagens e alusões que afirmam precisamente

aquilo que essa cidade nega. A nossa própria capacidade de fazer um juízo destes é a refutação final desse deserto. Se percebemos o vazio da vida moderna é porque a arte nos indica um *outro modo de ser*. O poema de Eliot oferece-nos este outro modo de ser.

A Terra Devastada pertence à tradição das *Flores do Mal* de Baudelaire, da *Madame Bovary* de Flaubert e de *The Golden Bowl* de James. Descreve o que é gasto e sórdido por palavras onde ressoa o contrário disso – no poema perpassa a capacidade de sentir, de ter compaixão e de compreender. A nossa reacção à obra reafirma a vida, mesmo nas suas formas mais baixas. Esta «redenção pela arte» só ocorre porque o artista aspira à beleza no sentido mais restrito. E este é o paradoxo da cultura *fin-de-siècle*: ela continua a acreditar na beleza, ao mesmo tempo que se foca em tudo o que nos faz duvidar da possibilidade de obter beleza fora do reino da arte.

Desde essa época a arte tomou um outro rumo, recusando-se a abençoar a vida humana com algo semelhante a uma ideia de redenção. A arte, na tradição de Baudelaire, flutua como um anjo acima do mundo que se encontra sob o seu olhar. Não evita o espectáculo da insensatez, da malícia e da decadência humanas. Porém, convida-nos para um outro lugar, dizendo-nos que «là tout n'est qu'ordre et beauté:/Luxe, calme et volupté». A arte mais recente cultiva a postura da transgressão, fazendo coincidir a fealdade daquilo que retrata com a sua própria fealdade. A beleza é degradada por ser considerada demasiado doce, demasiado evasiva e demasiado longínqua da realidade, não merecendo por isso a nossa desiludida atenção. As qualidades que antigamente indiciavam falhanço estético são agora citadas como marcas de sucesso. Ao mesmo tempo, a procura da beleza é frequentemente olhada como uma fuga à verdadeira função da criação artística, que consiste em desafiar as ilusões confortáveis e mostrar a vida tal qual ela é. Arthur Danto chegou mesmo a defender que a beleza é enganadora enquanto fim e, de certa maneira, oposta à missão da arte moderna.

Este movimento de ideias pode ser visto, em parte, como algo que nos faz reconhecer a natureza ambígua do termo «beleza». Mas ele envolve também a rejeição da beleza no seu sentido estrito – a afirmação de que as velhas invocações da casa, da paz, do amor e do

contentamento são mentiras, e de que a arte deve daqui em diante dedicar-se à verdadeira e desagradável verdade da nossa condição.

Os modernistas como desculpa

O repúdio da beleza ganha força com uma certa visão da arte moderna e da sua história. De acordo com muitos críticos da actualidade, uma obra de arte justifica-se a si mesma se for anunciada como um visitante vindo do futuro. O valor da arte é o do choque. A arte existe para nos acordar do nosso predicamento histórico e para nos lembrar a ininterrupta mudança, a única coisa permanente na natureza humana.

Os historiadores da pintura lembram-nos assim constantemente o Salon d'Art de meados do século XIX – arte que não era de modo algum arte, precisamente porque derivava de um repertório de gestos exaustos – e da resistência com que foi no início confrontado Manet, que Baudelaire enaltecia como «le peintre de la vie moderne». Esses historiadores lembram-nos da grande força que foi libertada sobre o mundo pela iconoclastia de Manet e das ondas de choque sofridas pelo sistema à medida que as novas experiências ocorriam, uma a uma, até ao momento em que a pintura figurativa acabou por ser vista como uma coisa do passado.

Os historiadores da música, por sua vez, lembram-nos a última sinfonia e os últimos quartetos de Beethoven, nos quais os constrangimentos formais parecem ser feitos em pedaços por um poder titânico; discorrem longamente sobre *Tristão e Isolda*, cujas harmonias cromáticas, sempre em mudança, parecem querer levar a tonalidade ao seu limite, e também sobre a música de Stravinsky, Bartók e Shoenberg – música que primeiro chocou o mundo e cuja justificação foi feita nos mesmos termos da abolição da pintura figurativa. A velha linguagem, dizem os historiadores, ficou exausta. Tentar prolongá-la é cair em lugares-comuns. A nova linguagem foi concebida para pôr a música no seu contexto histórico; para reconhecer o presente como uma realidade separada do passado e como uma nova experiência, que poderemos apreender apenas se a entendermos como «outra» em relação ao que se existia anteriormente. Porém, é no pró-

prio momento em que apreendemos o presente que nos tornamos conscientes dele como passado, como algo ultrapassado.

Tradição e ortodoxia

Encontramos a mesma história a respeito da arquitectura e da literatura: a arte em guerra com o seu passado, forçada a desafiar os clichés e a lançar-se numa via de transgressão. Toda esta história, porém, alimenta-se de exemplos que pendem só para um lado da balança. No momento em que Rothko, De Kooning e Pollock se empenhavam nas suas experiências (no meu entender bastante repetitivas), Edward Hopper produzia pinturas figurativas que faziam dele o pintor da vida moderna americana tanto quanto Manet o fora para a Paris do século XIX. No momento em que Schoenberg atirava borda fora a tonalidade em favor da música serial, Janácek compunha *Katya Kabanova* e Sibelius começava a sua grande série de sinfonias tonais.

Além disso, há uma outra história do artista moderno, uma história mais verdadeira, que é contada pelos grandes modernistas. Essa é a história narrada por T. S. Eliot, nos seus ensaios e nos *Quatro Quartetos*, por Ezra Pound nos *Cantos*, por Schoenberg nos seus escritos críticos e em *Moisés e Abraão* e por Pfizner em *Palestrina*. Ela não diz que o artista moderno tem por objectivo o corte com a tradição, mas antes recapturar a tradição, em circunstâncias para as quais o legado artístico pouco ou nada nos preparou. Esta história não vê o carácter pretérito do momento presente, mas apenas a sua realidade actual, como *o lugar a que chegámos*, cuja natureza tem de ser entendida como um contínuo. Se, nas circunstâncias modernas, as formas e os estilos da arte têm de ser refeitos, não é com vista a repudiar a velha tradição mas a restaurá-la. O artista moderno esforça-se por dar expressão a realidades que anteriormente não existiam e que são particularmente difíceis de abarcar. Mas não pode fazê-lo a não ser recorrendo ao capital espiritual da nossa cultura, como algo relevante para o momento presente. É assim que pode mostrar o presente como ele realmente é. Para Eliot, e para os outros, portanto, não poderia haver uma arte verdadeiramente moderna que não fosse ao

mesmo tempo uma busca da ortodoxia – uma tentativa de capturar a natureza da experiência moderna relacionando-a com as certezas de uma tradição viva.

Podemos pensar – como muita gente faz acerca de Schoenberg – que o resultado é impenetrável, ininteligível ou mesmo feio, mas essa não era certamente a intenção. Schoenberg, e também Eliot, procuraram renovar a tradição e não destruí-la. Procuraram renová-la para que a beleza, em vez da banalidade, voltasse a ser a norma. A opinião de que as finas linhas de *Erwartung* de Schoenberg são mais melodiosas do que as estruturas densas de uma sinfonia de Vaughan Williams nada tem de absurdo. É verdade que aquele pequeno melodrama contém um elemento de pesadelo que o afasta da beleza consoladora de uma canção de Schubert. Porém, o idioma de Schoenberg pode ser entendido como uma tentativa não só de compreender o pesadelo como também de restringi-lo – de confiná-lo dentro de uma forma musical que dá significado e beleza à catástrofe, tal como Ésquilo deu significado e beleza às fúrias vingadoras, ou Shakespeare e Verdi à terrível morte de Desdémona.

Os modernistas temiam que a iniciativa estética se distanciasse da intenção artística plena e se tornasse vazia, repetitiva, mecânica e dominada pelo *cliché*. Para Eliot, Matisse e Schoenberg, era óbvio que isso estava a acontecer, pelo que se ocuparam a proteger um ideal estético que corria o perigo da corrupção pela cultura popular. Este ideal tinha associado a procura da beleza ao impulso de consagrar a vida humana e de atribuir-lhe um significado que ultrapassasse o mundano. Em resumo, os modernistas queriam que o empreendimento artístico se reunisse ao seu propósito espiritual subjacente. O modernismo não foi concebido como transgressão mas como recuperação – um caminho árduo de regresso a uma herança de significado duramente conquistada, para que a beleza fosse novamente honrada como o símbolo presente de valores transcendentes. Não é isto que se vê na arte actual, conscientemente «transgressora» e «desafiadora», que é exemplo de uma fuga à beleza e não de um desejo de recuperá-la.

A fuga à beleza

Uma das obras mais adoráveis de Mozart é a sua ópera cómica *O Rapto do Serralho*, que conta a história de Konstanze, vítima de naufrágio e separada do seu noivo Belmonte, que foi levada para o harém do paxá Selim. Na sequência de intrigas várias, Belmonte salva a rapariga graças à clemência do paxá, que respeita a castidade de Konstanze, não tendo querido possuí-la pela força. Esta intriga implausível permite a Mozart dar expressão à sua ideia, típica do Iluminismo, de que a castidade é uma virtude universal, tão real no império muçulmano dos Turcos como no império cristão do esclarecido José II (ele próprio pouco cristão). O amor fiel de Belmonte e de Konstanze inspira a clemência do paxá. Mesmo se a visão inocente de Mozart não tem grande fundamento histórico, a sua crença na realidade do amor desinteressado está por toda a parte na sua música e é defendida por ela. *O Rapto* propõe um ideal moral e as suas melodias compartilham a beleza desse ideal, apresentando-o persuasivamente ao ouvinte.

Na produção de *O Rapto* em 2004, pela Ópera Cómica de Berlim, o produtor Calixto Bieito decidiu montar a ópera num bordel berlinense, representando Selim como chulo e Konstanze enquanto uma das suas prostitutas. Mesmo nas passagens onde a música é mais delicada, acumulavam-se no palco pares copulando e qualquer pretexto servia para exibir violência, associada ou não ao clímax sexual. A certa altura, uma prostituta é torturada de modo gratuito, sendo os seus mamilos golpeados de forma realística e feitos em sangue antes de a rapariga ser assassinada. A letra e a música falam de amor e compaixão, mas a mensagem torna-se imperceptível no meio das cenas de assassínio e de sexo narcisista que enchem o palco.

Este é um exemplo do fenómeno que se tornou familiar em todas as áreas da cultura contemporânea. Este fenómeno não mostra apenas que os artistas, realizadores, músicos e outros que estão ligados às artes estão a afastar-se da beleza. Há um desejo de estragar a beleza através de actos de iconoclastia estética. Assim que a beleza começa a querer despontar, logo o desejo de evitar o seu encanto

se esforça para que a sua voz, ainda ténue, seja abafada por trás das cenas de dessacralização. Isto porque a beleza é exigente: é um chamamento para renunciarmos ao nosso narcisismo e olharmos para o mundo com reverência. (Cf. Iago acerca de Cassio, «Na sua vida, ele mostra todos os dias a beleza/que me torna feio», e o solilóquio de Claggart em *Billy Budd* de Britten, enfurecido contra a beleza que expõe a sua própria baixeza moral.)

Usei a palavra «dessacralização» para assim recordar a discussão sobre o sagrado no Capítulo 2. Dessacralizar é estragar o que, sem isso, pode estar à parte, na esfera das coisas consagradas. Podemos profanar uma igreja, uma mesquita, um cemitério, uma tumba; também uma imagem santa, um livro sagrado ou uma cerimónia religiosa. Podemos ainda profanar um cadáver, uma imagem querida, até mesmo um ser humano vivo – desde que contenham (como realmente contêm) um pouco dessa condição original extraordinária de um «estar à parte». O medo da dessacralização é um elemento vital em todas as religiões. Com efeito, é isso que a palavra *religio* significava originalmente: um culto ou cerimónia concebidos para proteger um espaço sagrado do sacrilégio.

Uma pessoa que não sinta a necessidade da beleza não pode ser um ser realizado. Essa necessidade advém da nossa condição metafísica enquanto seres livres, que querem encontrar um lugar na esfera pública. Podemos errar por este mundo, alienados, ressentidos, cheios de suspeições e desconfianças; ou podemos encontrar aqui o nosso espaço e vivermos em harmonia com os outros e connosco mesmos. A experiência da beleza guia-nos por esta última via; ela diz-nos que neste mundo *estamos* em casa, que o mundo que nós à partida percebemos como tendo uma ordem é um lugar feito à medida de seres como nós. Todavia – e esta é também uma mensagem dos primeiros modernistas –, seres como nós não podem sentir-se em casa neste mundo sem o reconhecimento da sua «queda», como admite Eliot em *The Waste Land*. Assim, a experiência da beleza aponta também para lá deste mundo, para um «reino dos fins», no qual a nossa imortal nostalgia e o nosso desejo da perfeição obtêm finalmente resposta. Portanto, como viram quer Platão quer Kant, o sentimento da beleza é algo que não está longe da mentalidade

religiosa, surgindo da consciência humilde de se viver com imperfeições, ao mesmo tempo que se aspira à mais elevada unidade com o transcendental.

Olhe-se para qualquer pintura de um dos grandes pintores de paisagens – Poussin, Guardì, Turner, Corot, Cézanne – e ver-se-á essa ideia de beleza celebrada e fixada em imagens. Estes pintores não fazem vista grossa ao sofrimento ou às vastidão e ameaças do Universo, do qual ocupamos apenas um pequeno canto. Longe disso. Os pintores de paisagens mostram-nos a morte e a decadência no próprio coração das coisas: a luz sobre as colinas desvanece-se gradualmente; as paredes das casas estão manchadas e a cair, como o estuque das aldeias de Guardì. Mas as imagens apontam para a alegria subjacente à decadência e para o eterno que o transitório pressupõe.

Até nas apresentações brutais das vidas frustradas e maliciosas que enchem os romances de Zola encontramos, senão a realidade da beleza, pelo menos um vislumbre distante dela – registado no ritmo da prosa e nas invocações de quietude no meio dos suspiros fúteis que conduzem os caracteres aos seus objectivos. O realismo, tanto em Zola como em Baudelaire e Flaubert, é uma espécie de tributo desapontado a um mundo ideal. O tema é profano, mas profano por natureza e não porque o escritor tenha escolhido profanar as poucas

Guardì, *Cena Marítima com Paisagem*: contentamento na decadência.

belezas que se lhe deparam. A arte da dessacralização representa um afastamento diferente, que devemos procurar compreender, pois está no centro da experiência pós-moderna.

O sagrado e o profano

A dessacralização é uma espécie de defesa contra o sagrado, uma tentativa de destruir as suas pretensões. Na presença das coisas sagradas as nossas vidas são julgadas, e para escaparmos a esse julgamento destruímos a coisa que parece acusar-nos.

Muitos filósofos e antropólogos, no entanto, pensam que a experiência do sagrado é um elemento universal da condição humana, não sendo, portanto, evitada facilmente. As nossas vidas são, a maior parte do tempo, organizadas em função de propósitos transitórios. Poucos desses propósitos são memoráveis ou empolgantes. Aqui e ali somos sacudidos para fora da nossa complacência e sentimos estar na presença de algo enormemente mais importante do que os nossos interesses e desejos. Sentimos a realidade de algo precioso e misterioso, que nos estende o braço afirmando alguma coisa que num certo sentido não é deste mundo. Isto acontece perante a morte e especialmente perante a morte de alguém querido. Olhamos com espanto para o corpo do qual a vida escapou. Não se trata já de uma pessoa, mas dos seus «restos mortais». Este pensamento dá-nos uma sensação de estranheza. Sentimos relutância em tocar o corpo do morto. Num certo sentido, olhamos para ele como algo que não faz propriamente parte do nosso mundo, quase como se fosse um visitante vindo de uma outra esfera.

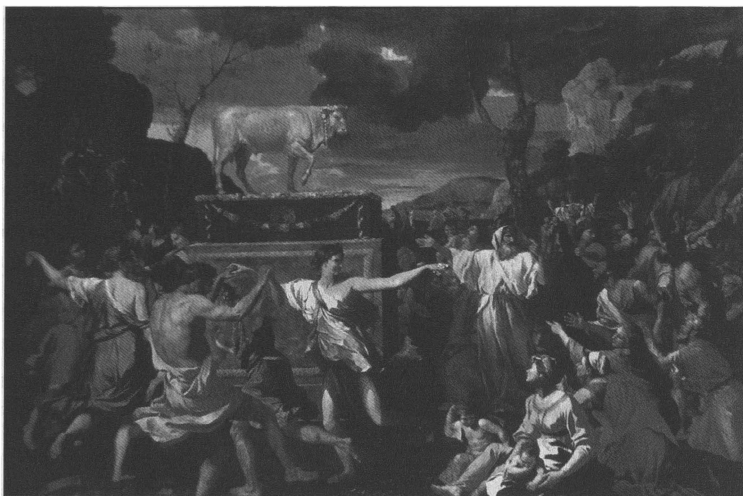
Esta experiência é paradigmática do nosso encontro com o sagrado. Exige-nos uma espécie de reconhecimento cerimonial. O cadáver é objecto de rituais e de actos de purificação, destinados não apenas a enviar sem problemas para o Além aquele que era o seu ocupante – pois estas práticas ocupam mesmo aqueles que não acreditam no Além –, como também para ultrapassar o receio supersticioso e a qualidade sobrenatural da forma humana inanimada. O corpo é reclamado neste mundo pelos rituais, que reconhecem que ele também se situa para lá dele. Por outras palavras, os ri-

tuais consagram o corpo, purificam-no do seu miasma e fazem-no retornar ao seu anterior estatuto de realidade encarnada. Da mesma maneira, o cadáver pode ser dessacralizado quando apresentado ao mundo como um pedaço de carne de que alguém se desfez. Este é seguramente um dos primeiros actos de dessacralização que as pessoas conhecem desde tempos imemoriais, como quando Aquiles arrastou em triunfo o corpo de Heitor em redor das muralhas de Tróia.

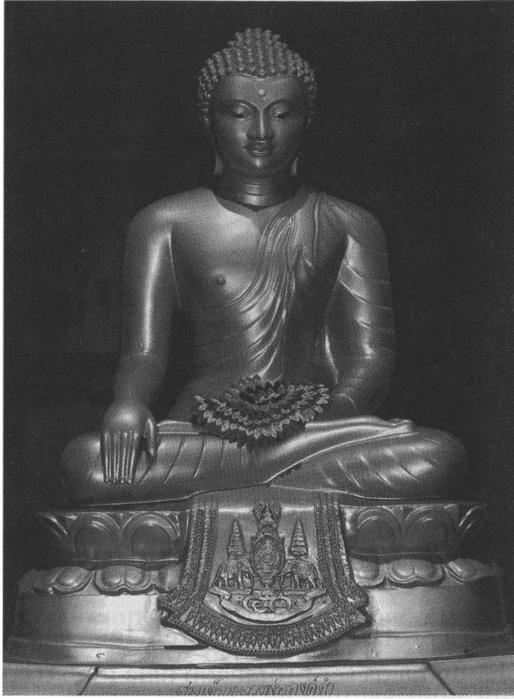
Existem outras ocasiões em que algo surpreendente também nos faz sair das preocupações do dia-a-dia. Em particular, há a experiência de nos apaixonarmos. Este é também um universal humano e é uma experiência do mais estranho que há. O rosto e o corpo do amado ficam imbuídos de uma vida mais intensa, embora, num aspecto crucial, sejam como o corpo de alguém que morreu: parecem não pertencerem ao mundo empírico. O amado olha para o amante como Beatriz o fez para com Dante, de um ponto de vista exterior ao devir das coisas temporais. O objecto amado exige que o apreciemos, que nos aproximemos dele com uma reverência quase ritualista, e daqueles olhos e daqueles membros irradia uma abundância espiritual que faz de tudo uma novidade.

A forma humana é para nós sagrada porque contém a marca da nossa encarnação. A dessacralização intencional da forma humana, pela pornografia do sexo ou pela pornografia da morte e da violência, tornou-se, para muita gente, uma espécie de compulsão. Esta dessacralização, que arruína a experiência da liberdade, é também a negação do amor. É querer refazer o mundo como se o amor dele já não fizesse parte. E é esta, sem dúvida, a mais importante característica da cultura pós-moderna, exemplificada pela produção de *O Rapto* por Bieito – uma cultura em que o amor está ausente, a qual, por ser perturbada pelo amor, tem medo da beleza.

Idolatria

A dialéctica do sagrado e do profano é um tema central na Bíblia dos Judeus, em que Deus se revela constantemente nos mistérios que enfatizam o seu carácter sagrado e em que os eles são constan-

Poussin, *Os Israelitas Dançando em Torno do Bezerro de Ouro*: no mundo e do mundo.

temente tentados a profaná-lo, ao adorarem imagens e ídolos no seu lugar. Porque há-de Deus ser profanado pela idolatria e porque são as pessoas tentadas por ela? Porque decreta Deus o terrível castigo genocida dos Israelitas pelo pequeno pecado (segundo os padrões actuais) de dançaram diante do bezerro dourado? Falta a Deus o sentido das proporções?

Estas perguntas assinalam a peculiaridade das coisas sagradas, ou seja, que elas não admitem substitutos. Não há graus na profanação. A profanação consiste numa coisa única e unificada: colocar um outro no lugar daquilo que não admite substitutos – o «sou aquilo que sou» que é aquilo mesmo, de modo insubstituível, e que tem de ser adorado por aquilo que é e não como meio para um fim que pode ser alcançado de outro modo ou pela mão de uma divindade rival. A idolatria é o paradigma da profanação, visto que admite no seio da adoração a ideia de uma *moeda de troca*. Pode entrar-se no comércio dos ídolos, andando por aí a negociá-los, experimentando novas versões, ver qual dá melhor resposta às preces e qual atinge as melhores ofertas no mercado. Tudo isto é profanação, pois significa negociar aquilo que ao ser negociável perde o seu ser, ou seja o próprio objecto sagrado.

Buda dourado: no mundo, mas não do mundo.

O objecto de adoração deve ser posto à parte, *no* mundo, mas não *do* mundo, de modo a ser invocado pela coisa única que é, na qual se sumariza a consagra tudo o que tem significado nas nossas vidas – «roubados como destinos», nas palavras de Larkin. É isto que queremos dizer ao designá-lo como sagrado. A necessidade que temos de tais objectos constitui uma questão profunda de antropologia; saber se essa necessidade tem correspondência numa realidade objectiva existente será uma questão profunda de teologia. Mas é importante considerar a postura perante Deus que é advogada pela Bíblia hebraica. Embora seja, numa certa medida, uma inovação (como o é a própria ideia de que ele é Deus, em vez de um deus), esta compreendemos instintivamente, mesmo se não conseguirmos racionalizar ou explicar porque tem ela tanta importância na vida do crente.

Profanação

Existem outras ocasiões em que procuramos focar-nos nalguma coisa, apreciá-la por apreciá-la, pela coisa que é; em que a nossa atitude, apesar de não ser de adoração, é, apesar disso, ameaçada pela intervenção de substitutos. O exemplo mais evidente tem sido considerado em vários pontos deste livro, a saber: o interesse sexual, cujo objecto é idealizado, mantido à parte, procurado não como uma comodidade, mas pelo que a pessoa em causa é. Este tipo de interesse, que designamos como amor erótico, está em risco. O principal é a aparição de um substituto, seja ele de que tipo for. Como assinalei no Capítulo 2, uma das razões de o ciúme ser doloroso tem certamente a ver com o facto de alguém ver que o objecto do seu amor, algo que para si era sagrado, foi dessacralizado.

Uma cura possível para a dor da dessacralização passa por uma fuga em frente para a *profanação* total. Por outras palavras, passa por destruir todos os vestígios de santidade daquele que foi anteriormente o objecto adorado, fazendo dele meramente uma coisa *deste* mundo e não apenas *neste* mundo, algo que nada é acima dos eventuais substitutos que a qualquer momento podem tomar o seu lugar. A dependência cada vez mais generalizada da pornografia deve-se a isto, à profanação que remove inteiramente o vínculo sexual do domínio das coisas que têm valor intrínseco. Ao retirar toda uma área em que a ideia do belo se enraizou, a pornografia protege-nos da possibilidade de amar a beleza e, consequentemente, de perdê-la.

A outra área em que esta profanação ocorre regularmente é a do juízo estético. Também aqui estamos a lidar com uma atitude que procura destacar o seu objecto, apreciá-lo pelo que ele é, olhá-lo como insubstituível, sem substitutos possíveis e com um significado que é dele inseparável. Não digo que as obras de arte são sagradas, embora algumas das maiores tenham nascido como tal, incluindo as estátuas e templos dos gregos e dos romanos e os altares da Europa medieval. Contudo, afirmo que as obras de arte fazem, e fizeram, parte do esforço humano para idealizar e santificar os objectos da experiência e para apresentar imagens e narrativas da nossa humanidade como algo que devemos merecer, em vez de ser simplesmen-

te algo que vivemos. Isto é verdadeiro mesmo se falarmos de obras brutalmente realistas, como a *Madame Bovary* de Flaubert ou a *Nana* de Zola, cujo poder e qualidade persuasivos dependem do contraste irónico entre as coisas tal como elas são e as coisas tal como as pessoas gostariam que fossem. Como sugeri, a tentação para a profanação, que existe manifestamente na esfera sexual, também existe no plano do estético. As obras de arte tornam-se objectos de dessacralização e, quanto mais susceptíveis de serem alvo dessa dessacralização, mais elas parecem afirmar o seu estatuto sagrado (daí a repetida profanação das óperas de Wagner por produtores que têm raiva às suas supostas reivindicações espirituais e se sentem delas afastados).

Observações antropológicas

A cultura emerge quando procuramos estabelecer padrões que governarão o modo como as pessoas chegam a consensos, tornando, ao mesmo tempo, as pessoas mais dignas de admiração e mais amáveis. A cultura representa, portanto, um investimento de muitas gerações e impõe inúmeras obrigações que não são claramente expressas – em particular, a obrigação de nos tornarmos diferentes e melhores do que somos, de modo a que os outros nos apreciem. As maneiras, a moral, os preceitos religiosos e a normas comuns da decência treinam-nos para isto e formam a espinha dorsal de qualquer cultura. Claro que dizem apenas respeito ao que é comum e facilmente ensinável.

Tenho feito um grande esforço para salientar o facto de o juízo estético ser parte integrante dessas formas elementares de coordenação social, e de o juízo estético levar naturalmente a outras aplicações potencialmente «superiores» e mais estilizadas. O juízo estético procura constantemente afastar-nos dos nossos vulgares defeitos e imperfeições, voltando-nos para um mundo de ideais elevados. Contém, por isso, em si mesmo, duas causas permanentes de fricção. Primeiro, porque nos insta a fazer distinções – respeitantes ao gosto, ao refinamento, à compreensão – que nos fazem lembrar que as pessoas não são igualmente interessantes, igualmente dignas

de admiração ou igualmente aptas a compreenderem o mundo em que vivem.

Em segundo lugar, uma vez que a mentalidade democrática está invariavelmente em conflito consigo própria – pois é-nos impossível viver como se não houvesse valores estéticos, tendo, ao mesmo tempo, de viver uma vida concreta entre seres humanos –, o juízo estético começa por ser vivido como uma *desgraça*. Ele impõe um ónus demasiado intolerável, pois obriga-nos a estar à altura de um mundo de ideais e de aspirações claramente em conflito com o falso brilho das nossas vidas improvisadas. É como se o juízo estético se empoleirasse qual coruja sobre os nossos ombros, obrigando-nos a esconder no bolso o ratinho-da-índia lá de casa. A tentação é enxotá-lo. O desejo da dessacralização corresponde ao de pôr o juízo estético contra si mesmo, evitando que ele *nos* pareça sequer um juízo. Estamos sempre a observar isto nas crianças: o prazer que retiram dos ruídos, palavras e alusões desagradáveis, que os ajudam a distanciarem-se do mundo dos adultos que os julga e cuja autoridade desejam negar (daí o encanto de Roald Dahl). Esta fuga habitual das crianças ao fardo do juízo adulto é também a escapada dos adultos ao fardo da sua cultura. Ao usarem a cultura como instrumento de dessacralização, procuram neutralizar aquilo que esta reivindica. A cultura perde assim a sua autoridade quando se torna companheira na conspiração contra os valores.

Beleza e prazer

O desejo da dessacralização produz um prazer de um certo tipo, e podemos ser levados a confundi-lo com prazer estético, uma nova fase da *esthétique du mal* louvada por Baudelaire. Para ver que assim não é temos de revisitar brevemente a discussão do Capítulo 1. Neste capítulo sugeri que o prazer *de* ou *em* tem de ser distinguido do prazer *que*. Argumentei ainda que tem de se distinguir entre dois grandes tipos de prazer, *de* ou *em*: o sensório e o intencional. O primeiro deriva directamente de um estímulo, tem um carácter excitável e pode ser produzido automaticamente. Deste tipo são os prazeres da comida e da bebida, que podem ser facilmente obtidos

e que sem dificuldade levam a exageros. Estes prazeres não carecem de qualquer capacidade cognitiva especial (até os ratos de laboratório alcançam tais prazeres). O outro tipo de prazer deriva de um acto do entendimento. Não é uma satisfação sensória do sujeito, mas um interesse agradável no objecto. Estes prazeres intencionais têm uma dimensão cognitiva, procurando alcançar o mundo a partir do eu, sendo o seu foco principal não meramente sentir o prazer em si, mas o objecto que o provocou. Eles são, se quisermos, prazeres *objectivos*, que apreendem a realidade da coisa para a qual se dirige. Os prazeres dos sentidos são, pelo contrário, *subjectivos*. Centram-se na própria experiência e no que esta representa para aquele que a sente. Entre estes dois tipos de prazer há todo um conjunto de casos intermédios – como os prazeres do *connaisseur* de vinhos, que envolve um tipo distinto de «apreciação», embora não dependa de uma interpretação do objecto em termos de conteúdo e significado.

O prazer estético centra-se no aspecto do objecto que se apresenta, e isto leva as pessoas a assimilá-lo aos prazeres puramente sensórios, como os da comida e da bebida. Uma tentação similar atormenta a análise do sexo. Existe um tipo de interesse sexual no qual o prazer sensorial anula a intencionalidade interpessoal e torna-se associado a cenas de excitação impessoal e generalizada – uma imagem ou *tableau* a que o sujeito reage compulsivamente. Este tipo de interesse sexual pode facilmente tornar-se numa dependência. A tentação é supor-se que este prazer despersonalizado e sensório é o fim verdadeiro em todas as formas de desejo sexual e que o prazer sexual é uma forma de prazer subjectivo análogo aos da comida e da bebida – como explicou, por exemplo, Freud.

Prazer e dependência

Os estados de espírito de natureza cognitiva raramente causam dependência, uma vez que estão sujeitos à exploração do mundo e do encontro do indivíduo com um objecto determinado, cujo poder de atracção está fora do controlo do sujeito. A dependência acontece quando o sujeito tem completo controlo sobre um prazer e pode produzi-lo quando quiser. Trata-se primariamente de um

prazer sensorial e envolve uma espécie de curto-circuito da rede de prazeres. A dependência caracteriza-se por uma perda de dinâmica emocional que influenciaria uma vida virada para o exterior, uma vida criativa em termos cognitivos, caso essa perda não sucedesse. A dependência do sexo não é, neste aspecto, diferente da dependência da droga e tem o verdadeiro interesse sexual – o interesse no outro, no objecto do desejo individual – como inimigo. Porquê todo o trabalho de esperar pelos reconhecimento e excitação mútuos, quando há um atalho para atingir as mesmas sensações?

Assim como existe uma dependência do sexo, que surge quando desligamos o prazer sexual da intencionalidade interpessoal do desejo, há também uma dependência do estímulo – a necessidade de perturbação, de ter a atenção tomada, da agitação que nos proporcione imediato entusiasmo – que surge quando desligamos o interesse sensorial do pensamento racional. Esta patologia é-nos familiar e foi caricaturada de modo interessante por Aldous Huxley, quando fala dos «feelies» – os filmes descritos em *Admirável Mundo Novo,* que afectam não só a vista e os ouvidos como também o tacto. Os jogos romanos tinham talvez alguma semelhança com isto, funcionando como atalhos para o espanto, horror e medo, que reforçavam o sentimento de segurança subsequente e proporcionava o alívio visceral de «não ser eu a ser despedaçado na arena, mas outro». Também as cenas de cinco segundos típicas dos filmes de série B e dos anúncios televisivos funcionam provavelmente da mesma maneira – montando circuitos de dependência que mantêm os olhos colados ao ecrã.

O contraste que implicitamente tenho vindo a delinear, entre o amor que venera e o desprezo que dessacraliza, tem paralelo no contraste entre gosto e dependência. Os amantes da beleza voltam a sua atenção para fora, na procura de um significado e de uma ordem que dê sentido às suas vidas. A sua atitude face à coisa que amam está imbuída de juízo e discriminação e eles testam-se a si mesmos no confronto com ela, tentando fazer que aquilo por que sentem afinidade iguale a ordem que nele vêem.

A dependência, conforme referem os psicólogos, é uma função da recompensa fácil. O dependente é alguém que repetidamente carrega no interruptor do prazer, que foge ao pensamento e ao juízo, per-

manecendo, por isso, no domínio da necessidade. A arte é inimiga da dependência do mero efeito, pois neste último a necessidade de estimulação e de excitação rotineira bloqueia o caminho da beleza – ele oferece o centro do palco aos actos de dessacralização. Não deixa de ser interessante perceber o que explica o facto de esta dependência ser tão virulenta. Todavia, qualquer que seja a explicação que se encontre, o meu argumento implica sempre o mesmo: que a dependência do efeito é inimiga não somente da arte como também da felicidade, e que alguém que se preocupe com o futuro da Humanidade deve tentar perceber como pode ser reavivada a «educação estética», na expressão de Schiller, cujo objectivo é o amor pela beleza.

Santidade e *kitsch*

A arte, como nós a conhecemos, situa-se no limiar do transcendental. Ela faz-nos olhar para lá deste mundo de coisas contingentes e desconexas, para outra realidade que dá à vida humana uma lógica emocional que faz nobre o sofrimento e com que o amor valha a pena. Por isso, ninguém atento à beleza é alheio ao conceito de redenção - a uma transcendência final da desordem moral no «reino dos fins». Numa era em que a fé está em declínio, a arte dá testemunho permanente da fome espiritual e da nostalgia imortal da nossa espécie. Deste modo, a educação estética é mais importante hoje do que em qualquer outro período da História. Wagner deu expressão a esta ideia: «É à arte que cabe a salvação da semente da fé, na medida em que as imagens míticas nas quais a religião desejaria que acreditássemos acabam, pelo seu valor simbólico, por serem apreendidas através da arte – pela representação ideal desses símbolos, a arte revela a verdade que neles está profundamente escondida». Portanto, mesmo para o descrente, a «presença real» do sagrado é hoje em dia uma das mais importantes dádivas da arte.

Inversamente, a degradação da arte nunca foi tão aparente como hoje. E a forma mais generalizada de degradação é o *kitsch* – ainda mais do que a profanação deliberada da nossa humanidade pela pornografia e violência gratuita –, essa doença peculiar que imediatamente reconhecemos, mas que somos incapazes de definir, ligada,

pelo seu nome austro-húngaro, aos movimentos de massas e aos sentimentos populares do século xx

Num célebre artigo, «Vanguardismo e *kitsch*», publicado na *Partisan Review* em 1939, Clement Greenberg confrontou os americanos cultos com um dilema. A pintura figurativa, defendeu, está morta – esgotou o seu potencial expressivo e o seu escopo representacional foi herdado pela fotografia e pelo cinema. Quaisquer intenções de se manter a tradição figurativa levarão inevitavelmente ao *kitsch*, ou seja à arte desprovida de mensagem, em que todo o efeito é copiado e a emoção fingida. A arte genuína é a vanguardista, que corta com a tradição figurativa em favor do «expressionismo abstracto», ao usar a forma e a cor de modo a libertar a emoção dos grilhões da narrativa. Pelo caminho, Greenberg promoveu as pinturas de Kooning, Pollock e Rothko, ao mesmo tempo que condenava o grande Edward Hopper, classificando-o como «pobre, impessoal e em segunda mão».

Se olharmos para a arte figurativa da tradição ocidental perceberemos que, antes do século XVIII, houve a arte primitiva, a arte *naïve*, a arte decorativa e rotineira, mas não o *kitsch*. O momento em que o fenómeno apareceu pela primeira vez é disputável: talvez possamos encontrar traços dele em Greuze; ou talvez seja já prefigurado por Murillo. O certo é que, pela época de Millet e dos pré-rafaelitas, o *kitsch* já estava no banco da frente. Ao mesmo tempo, o receio do *kitsch* tornou-se uma motivação artística importante, impulsionando as revoluções expressionista e cubista, bem como o nascimento da atonalidade na música.

Não é apenas no mundo da arte que assistimos ao estável avanço do *kitsch*. Muito mais importante, dada a sua influência na psique popular, foi a invasão do *kitsch* na religião. As imagens são de enorme importância na religião, ajudando-nos a entender o Criador através de visões idealizadas do seu mundo: figurações concretas de verdades transcendentais. No manto azul da virgem de Bellini encontramos o ideal de maternidade, como uma pureza que envolve e uma promessa de paz. Isto não é *kitsch*, mas a verdade espiritual mais profunda que o poder e a eloquência da imagem nos ajudaram a perceber. De qualquer modo, como os puritanos constantemente lembram, a imagem da virgem situa-se no limiar da idolatria e basta

um pequeno toque para que ela caia da sua eminência espiritual para dentro do poço do sentimentalismo. Isso aconteceu no século XIX por toda a parte, à medida que as imagens votivas produzidas em massa inundaram o domicílio comum, santos precursores dos gnomos de jardim dos dias de hoje.

Gnomos de jardim: a invasão da vida quotidiana pela Disneylândia.

O *kitsch* é um molde que paira sobre qualquer obra de uma cultura existente e estabelece-se quando as pessoas preferem as armadilhas sensuais da crença à coisa que é verdadeiramente o objecto da devoção. Não é apenas a civilização cristã que nos últimos tempos sofreu a invasão do *kitsch*. Esta invasão é igualmente evidente na cultura hinduísta. Ganeshas produzidos em série atiraram a subtil escultura dos templos do seu pedestal abaixo. Na música *bunjee,* os *talas* da música clássica são abafados por harmonias tonais e por caixas de ritmos. Na literatura, as *sutras* e *puranas* foram separadas da visão sublime de Brama e reeditadas como rolos de papel infantis.

Dito de modo simples, o *kitsch* não é, em primeira instância, um fenómeno artístico, mas uma doença da fé. O *kitsch* começa como doutrina e ideologia, propagando-se a partir daí para infectar todo o mundo da cultura. A «disneyficação» da arte é apenas um aspecto

da «disneyficação» da fé – e ambas envolvem uma profanação dos nossos valores mais altos. O *kitsch*, somos lembrados pelo caso do mundo Disney, não é sentir em excesso, é um defeito. O mundo do *kitsch* é de certa maneira um mundo desumano, onde a emoção é desviada do seu alvo normal para estereótipos adocicados, autorizando-nos a prestar tributo ao amor e à tristeza sem o incómodo de os sentirmos. Não foi um acaso que a vinda do *kitsch* para o palco da História tenha coincidido com os horrores até então inimagináveis da guerra de trincheiras, com o Holocausto e com o Gulag – todos eles cumprindo a profecia anunciada pelo *kitsch*: a transformação do ser humano num boneco, num momento coberto de beijos e feito em farrapos no momento seguinte.

Kitsch e dessacralização

Estes pensamentos reconduzem-nos a um argumento já encontrado neste capítulo. Podemos ver a revolução modernista nas artes nos termos de Greenberg: a arte rebela-se contra as velhas convenções, assim que estas são colonizadas pelo *kitsch*. Isto porque é incapaz de viver no mundo do *kitsch*, que é um meio de comodidades para consumo, em vez de ícones para reverência. A verdadeira arte é um apelo à nossa natureza mais elevada, a tentativa de afirmar esse outro reino em que prevalece a ordem moral e espiritual. Os nossos congéneres existem nesta esfera, não como bonecos às nossas ordens mas como seres espirituais. Portanto, para nós que vivemos depois de a epidemia do *kitsch* se ter instalado, a arte adquiriu uma nova importância. Ela corresponde à presença real dos nossos ideais espirituais. Por isso ela é importante. Sem uma procura consciente da beleza arriscamo-nos a cair num mundo de prazeres que causam dependência e na banalização dos actos de dessacralização, um mundo em que já não se percebe bem porque vale a pena a vida humana.

Há aqui, no entanto, um paradoxo, pois a procura incessante de inovação artística leva ao culto do niilismo. Quando se procurou resguardar a beleza do *kitsch* pré-moderno, o resultado foi a dessacralização pós-moderna. Dá ideia que estamos emparedados entre duas formas de sacrilégio, uma absorvida em sonhos adocicados,

a outra em fantasias selvagens. Ambas são falsidades, vias que degradam e diminuem a nossa humanidade. Ambas significam fuga a uma forma de vida superior e uma rejeição do seu símbolo principal, a beleza. Não obstante, indiciam ambas a dificuldade real do mundo moderno: viver-se uma vida na qual a beleza ocupe um lugar central.

O *kitsch* retira ao sentir o seu custo e, portanto, a sua realidade; a dessacralização aumenta o custo do sentir, afastando-nos dele, por receio. O remédio para estes dois estados de espírito pode estar naquilo que ambos negam, nomeadamente o sacrifício. Na ópera de Mozart, Konstanze e Belmonte estão dispostos a sacrificarem-se um pelo outro e a sua prontidão é a prova do seu amor: tudo o que é belo nesta ópera surge da constante evidência desta prova. As mortes que ocorrem nas tragédias reais são-nos suportáveis porque as olhamos sob a perspectiva do sacrifício. O herói trágico é alguém que se imola e que é, ao mesmo tempo, uma vítima sacrificial. A admiração que sentimos perante a sua morte é de certa maneira redentora, uma prova de que a vida merece ser vivida. O amor e o afecto entre pessoas só é real na medida em que o caminho para o sacrifício é preparado – sejam os *petits soins* que ligam Marcel a Saint Loup seja a prova dada por Alcestes, que morre pelo seu marido. É no sacrifício que está o âmago da virtude, que é a origem do significado e o tema verdadeiro da arte superior.

O sacrifício pode ser evitado. O *kitsch* mente ao dar-nos a ideia de que podemos evitar o sacrifício e reter, simultaneamente, aquilo que nele nos conforta. A dessacralização, por sua vez, faz com que o sacrifício perca todo o seu significado. Mas quando o sacrifício acontece e é respeitado, a vida redime-se a si mesma. Torna-se um objecto de contemplação, algo que «tem um efeito sobre o olhar» e que atrai a nossa admiração e amor. Esta ligação entre sacrifício e amor é manifesta nas histórias e rituais religiosos. É também um tema recorrente na arte. Quando os poetas, em plena carnificina da Grande Guerra, procuravam dar um sentido à destruição que os rodeava, tinham plena consciência de que o *kitsch* apenas tornava as coisas piores. Os seus esforços não procuravam negar o horror, mas antes encontrar um modo de o enquadrarem numa óptica de sacrifí-

cio. Foi deste esforço que nasceu a poesia de Wilfred Owen e, muito mais tarde, o *War Requiem* de Benjamin Britten.

Temos então o remédio, se o conseguirmos encontrar. Ele não pode ser alcançado apenas pela arte. Usando as palavras do poema «Archaic Torso de Apolo», de Rilke, «tens de mudar a tua vida». A beleza está a desaparecer do nosso mundo porque vivemos como se ela não tivesse importância; e fazêmo-lo porque perdemos o hábito do sacrifício, procurando evitá-lo a todo o custo. A falsa arte do nosso tempo, atolada no *kitsch* e na dessacralização, é um dos sinais disto mesmo.

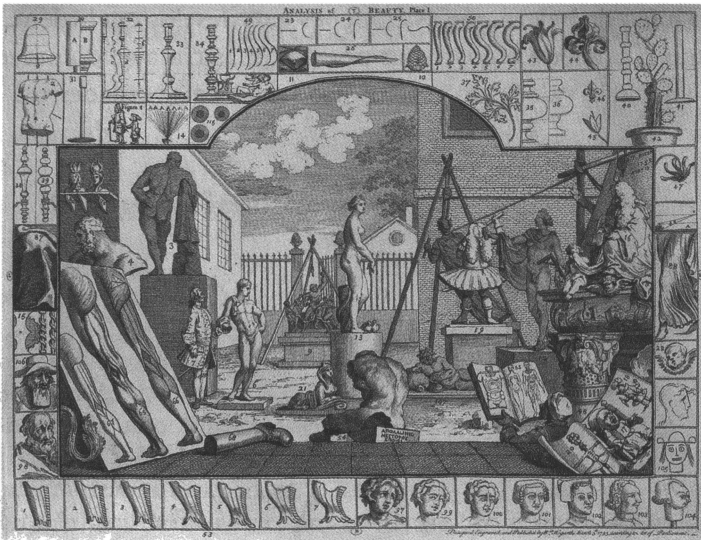
Evidenciar esta característica da nossa condição actual não é fazer um convite ao desespero. Uma marca dos seres racionais é não viverem apenas – ou mesmo de todo – no presente. São livres de desprezarem o mundo que os rodeia e de viverem de um modo diferente. A arte, a literatura e a música nascidas na nossa civilização lembram os seres humanos desta sua natureza e indicam-lhes o caminho que têm diante de si: o caminho que os conduz não à dessacralização mas ao sagrado e ao sacrificial. É isto, numa palavra, que a beleza nos ensina.

9

Pensamentos finais

O leitor terá notado que eu não disse o que a beleza *é*. Rejeitei implicitamente a visão neoplatónica da beleza, como característica do ser enquanto tal. Deus é belo, mas não por *esta* razão. E evitei falar das muitas tentativas de análise da beleza, orientadas para uma determinada propriedade ou propriedades exibidas supostamente em todas as coisas belas. Por exemplo, não discuti a tradição intelectual, que remonta também a Plotino e aos neoplatónicos, que vê a beleza como uma espécie de totalidade orgânica, à semelhança da definição dada por Alberti: «O belo é aquilo ao qual nada pode retirar-se e ao qual nada pode acrescentar-se, sob pena de torná-lo pior.» Esta definição parece realmente dizer algo importante, mas se pusermos a questão «pior em que sentido?» veremos que ela é circular.

Também nada disse sobre a perspectiva, popularizada no século XVIII por Francis Hutcheson, que defende que a beleza «consiste em» *unidade e variedade*. Esta ideia, adoptada por uma quantidade de pensadores, de Hogarth a Coleridge, e mesmo a outros depois deste último, tem ainda os seus defensores. Mas a expressão crucial posta aqui entre aspas nunca foi explicada. Será esta abordagem da beleza uma definição, uma intuição *a priori* sobre a natureza das coisas, uma

generalização empírica, um ideal ou apenas uma piedosa esperança? Qualquer esforço para clarificar o assunto apelando à ideia de generalização torna inevitavelmente as palavras «unidade» e «variedade» de tal modo vagas que elas podem referir-se a tudo e mais alguma coisa, do meu jardim (uma barafunda, mas ainda assim circunscrita) à mais horrenda das torres de comunicação (uma unidade, mas uma unidade cheia de saliências).

Hogarth, folha de rosto de *The Analysis of Beauty*: unidade na variedade.

Na minha opinião, todas estas definições começam pelo lado errado do tema. Este lado não tem a ver com «as coisas no mundo», mas com a experiência individual destas e com a busca de significado que brota dessa experiência. Implica isto que «a beleza está nos olhos daquele que contempla», que não há uma propriedade objectiva que possamos reconhecer e cuja natureza e valor possam ser objecto de concordância? A minha resposta é simplesmente esta: tudo o que disse sobre a experiência da beleza implica que ela tem uma fundação racional. Desafia-nos a encontrar significado no seu objecto, a fazer comparações críticas e a examinar as nossas próprias vidas e emoções à luz do que encontramos. A arte, a Natureza e a forma

humana, todas elas nos convidam a trazer esta experiência para o centro das nossas vidas. Se o fizermos, ela oferecer-nos-á um lugar refrescante do qual jamais nos cansaremos. Mas imaginar que podemos fazer isto e podermos, não obstante, continuar a ver a beleza como uma simples preferência subjectiva, ou como fonte de prazer efémero, é não entender a profundidade com que a razão e o valor penetram as nossas vidas. É não ver que para um ser livre há o justo sentir, a justa experiência e a justa satisfação, tal como há a justa acção. O juízo da beleza põe as emoções e os desejos em ordem. Pode exprimir o prazer e o gosto das pessoas, mas trata-se do prazer naquilo a que dão valor e do gosto pelos seus ideais verdadeiros.

Notas e leituras complementares

1. Bibliografia geral

Os textos clássicos são:

Platão: *Íon, Fedro e Banquete.*
Plotino: *Enéadas*, 1, 6.
S. Tomás de Aquino: *Suma Teológica* I, q. 5, a. 1; I-II, q. 27, a. 1; I, q. 30, a. 8; II-II, q. 145, a. 2; I, q. 5, a. 4; I-II, q. 57, a. 3; *In Sententia Eticorum*, cap. 101, a. 7; *Super Sententias*, cap. 1, d. 31, q. 2, a. 1.
Anthony Ashley Cooper, terceiro conde de Shaftesbury, *Characteristics*, 1711.
Immanuel Kant, *Crítica da Faculdade do Juízo* (*Kritik der Ulteilskraft*), 1797.
G. W F. Hegel, *Conferências sobre a Estética* (*Vorlesungen über die Aesthetik*), proferidas entre 1817-29, publicadas em 1832).

De entre as publicações filosóficas mais recentes, as seguintes obras têm muito interesse:
George Santayana, *The Sense of Beauty* (Nova Iorque, 1896).
Jacques Maritain, *Art et scolastique* (1920).
Samuel Alexander, *Beauty and other Forms of Value* (Londres, 1933).
Mary Mothersill, *Beauty Restored* (Oxford, 1981).
Malcolm Budd, *Values of Art: Pictures, Poetry and Music* (Harmondsworth, 1997).
John Armstrong, *The Intimate Philosophy of Art* (Harmondsworth, 2000).
John Armstrong, *The Secret Power of Beauty* (Harmondsworth, 2003).
Alexander Nehamas, *Only a Promise of Happiness: the Place of Beauty in a World of Art* (Princeton, 2007).

Um guia sobre a estética que nos dá testemunho actualizado sobre o modo como o tema é hoje entendido e ensinado nos departamentos de filosofia do mundo anglo-saxónico é: David Cooper, org., *A Companion to Aesthetics* (Oxford, 1992).

O meu próprio trabalho sobre a estética, que fornece alguma da informação de fundo e certos aprofundamentos que faltam neste livro, encontra-se nos quatro volumes seguintes:
Art and Imagination (Londres, 1974; South Bend, Ind., 1997).
The Aesthetics of Architecture (Princeton, 1979).
The Aesthetics of Music (Oxford, 1997).
The Aesthetic Understanding (South Bend, Ind., 1998).

2. Bibliografia específica

Estas notas permitem identificar as referências, explícitas ou implícitas, no texto. Listo-as por capítulo e, de seguida, por secção. Não procurei fornecer uma bibliografia completa, mas apenas sugerir leituras complementares que possam clarificar as questões que discuto.

Capítulo 1

A *Crítica da Faculdade do Juízo,* de Kant; David Hume, «Do padrão do gosto» (1757), disponível em qualquer edição dos ensaios de Hume. Sobre a metáfora, ver Scruton, *The Aesthetics of Music*, cap. 3, e referências aí contidas.

O verdadeiro, o bom e o belo. Plotino, *Enéadas*, 1, 6; Platão, *Timeu*; Kierkegaard, *Ou... Ou*; Wilde, *O Retrato de Dorian Gray*.
Sobre a questão de a Natureza ser ou não um transcendental no pensamento de S. Tomás, ver Etienne Gilson, «O transcendental esquecido: *Pulchrum*», em *Elementos de Filosofia Cristã* e Umberto Eco, *Il problema estetico in Tommaso d'Aquino*, Milão, 2.ª ed., 1970, capítulo 2. Eco discute com clareza o percurso da metafísica neoplatónica da beleza, dos escritos do Pseudo-Dioniso, até à escolástica do tempo de S. Tomás e ao próprio S. Tomás.

Alguns truísmos. Ver Paul Horwich, *Truth* (Nova Iorque, 1980). Uma defesa do minimalismo como suficiente para gerar todos os truísmos respeitantes à verdade e como necessário para não os contradizer.

Um paradoxo. Hume, «Do padrão do gosto», nos *Ensaios*; e Kant, «Representação da antinomia do gosto» na *Crítica da Faculdade do Juízo.*

Beleza mínima. Discuti este tema longamente em *The Classical Vernacular: Architectural Principles in an Age of Nihilism* (Manchester, 1992).

Algumas consequências. Sobre a variedade dos valores estéticos, ver Budd, *Values of Art*. Sobre o extremismo estético, ver Walter Pater, *Marius the Epicurian* (1885); *The Renaissance* (1877). Sobre «o que é ajustado», ver A. Tristan Edwards, *Good and Bad Manners in Architecture* (Londres, 1924).

Dois conceitos de beleza. Budd, *Values of Art.*

Meios, fins e contemplação. Friedrich Schiller, *Sobre a Educação Estética do Ser Humano numa Série de Cartas* (1795); Oscar Wilde, *The Critic as Artist* (1890); sobre o surgimento da distinção entre belas-artes e artes úteis, ver P. O. Kristeller, «From Renaissance to the Enlightenment», em *Studies in Renaissance Thought and Letters*, vol. III (Roma, 1993).

Desejar o indivíduo. Ludwig Wittgenstein, *Conferências sobre a Estética* (Oxford, 1965). Roger Scruton, *Sexual Desire* (Londres, 1986), capítulo 5, «The Individual Object».

Uma advertência. Ver, em geral, Roger Scruton, *The Aesthetics of Architecture*. Louis Sullivan, *The Public Papers*, org. Robert Twombly (Chicago e Londres, 1988). Aquilo que Sullivan na realidade disse foi «a forma segue sempre a função». Para a perspectiva oposta, de que a função segue sempre a forma, ver Scruton, *The Classical Vernacular*. A relação entre beleza e função é também discutida de modo interessante por Armstrong, *The Secret Power of Beauty*, capítulo 2.

A beleza e os sentidos. O uso moderno da «estética» vem de A. G. Baumgarten, *Aesthetica* (Frankfurt am Main, 1750, Parte II, 1758). De S. Tomás, ver *Suma Teológica*, 1, 5, 4 ad. 1, e Ia 2ae, 27, 1. Ver também Platão, *Hípias Maior*, 297e e segs., onde Platão rejeita que a beleza dependa do ver e ouvir, uma vez que isso excluiria a beleza das coisas invisíveis e inaudíveis, como a beleza das ideias e das instituições. De modo semelhante, a tradição neoplatónica nega que a beleza, na sua principal manifestação, seja uma qualidade sensória. Para Santo Agostinho a beleza das coisas terrenas pertence-lhes apenas por imitação da beleza divina do próprio Deus (*Cidade de Deus*, II, 51). Esta perspectiva neoplatónica também está na raiz das teorias islâmicas sobre a beleza. Na filosofia sufi, todas as coisas emanam

de Deus e a Ele retornam, atraídas pelo amor e desejo – Ele é beleza, bondade e verdade, manifestações do Uno que é o próprio Ser. Ver Doris Behrens-Abousef, *Beauty in Arabic Culture* (Princeton, 1999). Sobre o paladar e o olfacto, ver F. N. Sibley, «Smells, Tastes and the Aesthetic», em F. N. Sibley, *Approaches to Aesthetics*, org. John Benson, Betty Redfern e Jeremy Roxbee Cox (Oxford, 2006), e Roger Scruton, «The Philosophy of Wine», em Barry Smith, org., *Questions of Taste: The Philosophy of Wine* (Oxford, 2007). O tratamento de Ruskin sobre a oposição entre *theoria* e *aesthesis* está em *Modern Painters*, Vol. II, Parte III, Secção I, Capítulo I, parágrafos 2-10; os excertos relevantes podem ser encontrados em Eric Warner e Graham Hough, org. *Strangeness and Beauty: An Anthology of Aesthetic Criticism*, 1840-1910, Vol. 1 (Cambridge, 1983).

O interesse desinteressado. Shaftesbury, *Characteristics*; Kant, *Crítica da Faculdade do Juízo*.

O prazer desinteressado. Malcolm Budd, *The Aesthetic Appreciation of Nature* (Oxford, 2000), págs. 46-8 (debatendo Kant). Scruton, *Art and Imagination*, capítulo 7. Sobre os tipos de prazer, ver Bernard Williams, «Pleasure and Belief», *Proceedings of the Aristotelian Society*, Vol. 33 (1959). A questão do prazer e das suas implicações cognitivas (por exemplo, saber se há «falsos prazeres») foi primeiramente levantada por Platão no *Filebo*.

Objectividade. Hume, «Do padrão de Gosto»; Kant, *Crítica da Faculdade do Juízo*. F. N. Sibley e Michael Tanner, «Objectivity in Aesthetics», *Proceedings of the Aristotelian Society*, Vol. 62 (1968).

Capítulo 2

Charles Darwin, *A Descendência do Homem* (1871), capítulos 19 e 20. Steven Pinker, *How the Mind Works* (Londres, 1997), págs. 522-4. Geoffrey Miller, *The Mating Mind: How Sexual Choice Shaped the Evolution of Human Nature* (Nova Iorque, 2000). Ellen Dissanayake, *Homo Aestheticus: Where Art Comes From and Why* (Seattle, 1992). Ver também a proposta de um darwinismo ingénuo, Nancy Etcoff, *Survival of the Prettiest: The Science of Beauty* (Londres, 2000).

Um pouco de lógica. Sobre os exageros da psicologia evolucionista, ver David Stove, *Darwinian Fairy Tales* (Nova Iorque, 2006).

Beleza e desejo. Platão, *O Banquete*.

***Eros* e amor platónico.** Roger Scruton, *Death-Devoted Heart: Sex and the Sacred in Wagner's Tristam and Isolde* (Nova Iorque, 2004), Capítulo 5.

Contemplação e desejo. Roger Scruton, *Sexual Desire* (Londres, 1986), capítulos 1 e 2.

O objecto individual. Roger Scruton, *Sexual Desire* (Londres, 1986), Capítulo 5.

Corpos belos. Algumas destas reflexões foram diferentemente direccionadas por Max Scheler (*Formalismo na Ética*, 1972, Parte 6), Maurice Merleau-Ponty (*A Fenomenologia da Percepção*, 1945) e por Karól Wojtyla (papa João Paulo II) (*The Theology of the Body: Human Love in the Divine Plan*, Washington, 1985). O conto de E. T. A. Hoffmann de Olympia, a boneca que dança, está disponível em Hoffman, *Weird Tales* (Londres, 1885), e, claro, na brilhante montagem de Offenbach em *Contos de Hoffman*. A ideia de que a beleza humana é reacção à moda depende da cultura e não obedece a quaisquer padrões universais é negada eloquentemente por Arthur Marwick, *It: A History of Human Beauty* (Londres, 2004). Sobre as maneiras à mesa e o seu especial significado, ver Leon Kass, *The Hungry Soul: Eating and the Perfection of our Nature* (Chicago, 1999).

Almas belas. Hegel, *Fenomenologia do Espírito*, VI. C. c. Para uma moderna tentativa de fazer da virtude, enquanto encarnada na forma humana, um aspecto central da experiência da beleza, ver David E. Cooper, «Beautiful People, Beautiful Things», *British Journal of Aesthetics* (2008), págs. 247-60.

A beleza e o sagrado. O primeiro poema épico dedicado a Tróilo e Créssida foi o *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure, um eclesiástico da corte de Eleanor de Aquitânia, quando esta estava casada com o rei de França. Duas versões ulteriores – o *Filóstrato* de Boccaccio e o *Tróilo e Créssida* de Chaucer – contam-se entre as explorações literárias mais refinadas sobre os ideais cavalheirescos e a sua corrupção pelo mundo real dos sentimentos humanos. Ver, em geral, Scruton, *Death-Devoted Heart*, Capítulo 2.

Infância e virgindade. Ver a entrada sobre a Abençoada Virgem Maria na *Catholic Encyclopedia*.

Beleza e charme. Thomas Mann, *José no Egipto*. Mann foi claramente inspirado pelo retrato de Racine da sua personagem Fedra, vítima de *Vénus toute entière à sa proie attachée*.

Capítulo 3

O tópico deste capítulo foi trazido para a ribalta por R. W Hepburn em «Contemporary Aesthetics and the Neglect of Natural Beauty» (1966), reimpresso no seu *Wonder and Other Essays* (Edimburgo, 1984). Ver, em geral, Malcolm Budd, *The Aesthetic Appreciation of Nature* (Oxford, 2005); Allen Carlson, *Aesthetics and the Environment* (Londres e Nova Iorque, 2000). As figuras centrais na ênfase iluminista dada à beleza natural são, a par de Rousseau e Kant, Francis Hutcheson, Henry Home (Lorde Kames) e Joseph Addison. Peter Kivy, *Francis Hutcheson and 18.th Century Aesthetics* (ed. reimp., 2003) é uma excelente introdução.

Universalidade. Kant, *Crítica da Faculdade do Juízo.*

Dois aspectos da Natureza. Sobre a «forma indeterminada» das paisagens, ver Santayana, *The Sense of Beauty*, página 100.

Estética e ideologia. O argumento marxista é apresentado por Pierre Bourdieu, *La distinction. Critique sociale du jugement* (1979); Terry Eagleton, *The Ideology of the Aesthetic* (Oxford, 1990). O conceito de ideologia vem de Karl Marx e Friedrich Engels, *A Ideologia Alemã* (1846).

Uma réplica. Uma réplica completa à rejeição marxista do estético encontra-se no último capítulo de Scruton, *The Aesthetics of Music.*

O significado universal da beleza natural. Kant, *Crítica da Faculdade do Juízo.*

Natureza e arte. Sobre a intenção de esconder a pobreza rural, ver John Barrell, *The Dark Side od the Landscape: the Rural Poor in English Painting*, 1730-1840 (Cambridge, 1980). Allen Carlson e Malcolm Budd (citados acima) são os autores mais proeminentes entre aqueles que defendem que a Natureza só pode ser apreciada se for vista *como* Natureza; outros pensam que só podemos olhar para a Natureza esteticamente se trouxermos para ela as atitudes e expectativas que retiramos da apreciação da arte – especialmente Richard Wilson, *Art and its Objects* (2.ª ed., Cambridge, 1980), e Stephen Davies, *Definitions of Art* (Ithaca, Nova Iorque, 1991). Os artigos de Budd estão coligidos em *The Aesthetic Appreciation of Nature*; o argumento de Carlson está em *Aesthetics and Environment.*

A fenomenologia da experiência estética. Para bons exemplos de experiência estética, ver Martin Heidegger, *Holzwege* (*Caminhos de Floresta*),

especialmente o ensaio «Porquê os poetas?» (1946). O tópico foi tratado de modo inconclusivo por Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique* (Paris, 1953). Sobre a compreensão intencional, ver Scruton, *Sexual Desire*, Capítulo 1.

O sublime e o belo. Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origino of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (Londres, 1756); Immanuel Kant, *Observações sobre o Sentimento do Belo e do Sublime*, 1764, e também *Crítica da Faculdade do Juízo*. A primeira tentativa de identificar o sublime como uma categoria estética separada deve-se ao escritor do século I d. C., Longino, *Peri hypsous* (*Sobre o Sublime*), que, no entanto, se refere a exemplos literários e não retirados da Natureza. A tradução de William Smith, de 1739, despertou pela primeira vez em Inglaterra o entusiasmo pelo sublime enquanto ideal estético, embora Boileau tivesse já posto a ideia a circular em França.

Paisagem e desígnio. Sobre o advento do pitoresco, ver Joseph Addison, *Essays on the Pleasures of the Imagination*, publicada em *The Spectator* em 1712, Richard Payne Knight, *An Analitical Inquiry into the Principles of Taste* (1806), e Christopher Ballentyne, *Architecture, Landscape and Liberty: Richard Payne Knight and the Rise of the Picaresque* (Londres, 2006). É também relevante E. H. Gombrich, *Norm and Form: Studies in the Art of the Renaissance* (Londres, 1971), e o estudo clássico de Kenneth Clark, *Landscape into Art* (Londres, 1949).

Capítulo 4

Muitas das ideias contidas neste capítulo são desenvolvidas em Scruton, *The Classical Vernacular*. Ver também Yuriko Saito, *Everyday Aesthetics* (Oxford, 2007).

Jardins. Sobre a estética da jardinagem, ver David E. Cooper, *A Philosophy of Gardens* (Oxford, 2006).

Trabalhos manuais e carpintaria. Ver Wittgenstein, *Conferências sobre a Estética*; Trystan Edwards, *Good and Bad Manners in Architecture*.

Beleza e raciocínio prático. Ver Scruton, *The Aesthetics of Architecture*. Sobre a função do canto das aves, ver Darwin, *A Descendência do Homem*; Geoffrey Miller, «Evolution of Human Music through Sexual Selection», em Nils L. Wallin, Björn Merker e Steven Brown, org., *The Origins of Music* (Cambridge, Mass., 2000), um ensaio que diz coisas verdadeiras sobre

as aves e outras questionáveis sobre as pessoas. Algumas reflexões deliciosas sobre as competências musicais das aves podem ser vistas em Frans de Waal, *The Ape and the Sushi Master: Cultural Reflections by a Primatologist* (Harmondsworth, 2001), Capítulo 4.

Razão e aparência. Hegel, Introdução às conferências sobre Estética. Alain de Botton, *The Architecture of Happiness* (Harmondsworth, 2006).

Acordo e significado. Scruton, *The Aesthetics of Architecture*, último capítulo.

O estilo. James Laver, *Costume and Fashion, A Concise History* (Londres, 1995). Osbert Lancaster, *Homes Sweet Homes* (Londres, 1963).

A moda. Ver Stephen Bayley, *Taste: The Secret Meaning of Things* (Londres, 2007); Lars Svensen, *Fashion: A Philosophy*, tr. John Irons, (Londres, 2006); e Anne Hollander, *Sex and Suits* (Nova Iorque, 1994).

Permanência e efemeridade. Ver Saito, *Everyday Aesthetics*, e também Nancy Hume, org., *Japanese Aesthetics and Culture* (Albany, Nova Iorque, 1995).

Capítulo 5

Sobre o tema da arte e beleza, ver Armstrong, *The Intimate Philosophy of Art*; Budd, *Values of Art*; Richard Wollheim, *Painting as an Art* (Londres, 1984).

Piadas à parte. A literatura que parte do urinol de Duchamp inclui, entre os mais vívidos do tema, *The Transfiguration of the Commonplace: a Philosophy of Art* (Cambridge, Mass., 1981) e *The Abuse of Beauty: Aesthetics and the Concept of Art* (Open Court, 2003), de Arthur Danto. Também George Dickie, *Art and the Aesthetic: an Institutional Analysis* (Ithaca, Nova Iorque, 1974). Ver ainda John Carey, *What are the Arts for?* (Oxford, 2006).

A arte como categoria funcional. Sobre a distinção entre natural e funcional, ver H. Putnam «The Meaning of 'Meaning'» em *The Philosophical Papers*, Vol. 2: *Mind, Language and Reality* (Cambridge, 1975). A ideia da arte como categoria funcional foi vigorosamente atacada (embora na minha opinião sem sucesso) por Noël Carroll, *Beyond Aesthetics: Philosophical Essays* (Cambridge, 2001).
A descrição do sentido de humor de Mao Tsé-tung está em Jung Chang e John Halliday, *Mao: the Unknown Story* (Londres, 2006). Sobre o riso, ver,

em geral, F. H. Buckley, *The Morality of Laughter* (Ann Arbor, 2003).

Arte e entretenimento. Benedetto Croce, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale* (1902). R. G. Collingwood, *The Principles of Art* (Oxford, 1938), em especial o capítulo sobre a «arte do divertimento».

Um exemplo. Birgitta Steene, *Ingmar Bergman: A Reference Guide* (Amesterdão, 2005).

Fantasia e realidade. A distinção entre «fantasia» e imaginação remonta a S. T. Coleridge, *Biographia Literaria* (1817), Capítulo 14, mas encontra-se definida com maior clareza em Scruton «Fantasy, Imagination and the Screen», em *The Aesthetic Understanding. Theory of the Moral Sentiments,* de Adam Smith, apareceu em 1759.

O estilo. R. Wollheim, «Style Now», em *On Art and the Mind* (Londres, 1974).

Conteúdo e forma. Cleanth Brooks, *The Well-Wrought Urn: Studies in the Structure of Poetry* (1974). A carta ao Can Grande e o *Convivio* estão ambos incluídos em Robert S. Haller, org., *Literary Criticism of Dante Alighieri* (Lincoln, Neb., 1973).

Representação e expressão. Ver Scruton, *Art and Imagination*; Nelson Goodman, *Languages of Art: an Approach to a Theory of Symbols* (Oxford, 1969).

O significado musical. A crítica à *Quinta Sinfonia* de Beethoven, de E. T. A. Hoffman, apareceu em *Allgemeine Musikalische Zeitung* de 1881 e está reproduzida em todas as colectâneas dos escritos musicológicos de Hoffman.

O formalismo musical. E. Hanslick, *On the Musically Beautiful*, tr. G. Payzant (Indianápolis, 1986). Para uma discussão moderna influente, ver Peter Kivy, *Music Alone: Philosophical Reflections on the Purely Musical Experience* (Ítaca, Nova Iorque, 1990).

Forma e conteúdo na arquitectura. John Ruskin, *Studies of Venice* (1851--53), Vol. II, no qual a igreja é referida como «Salute». Ironicamente, Ruskin produziu várias belas aguarelas desta igreja, vista da ponte que atravessa o Grande Canal. Geoffrey Scott, *The Architecture of Humanism: a Study in the History of Taste* (Londres e Nova Iorque, 1914).

Significado e metáfora. Ver Armstrong, *The Intimate Meaning of Art*; Scruton, *Art and Imagination*; Santayana, *The Sense of Beauty*.

O valor da arte. A obra *Sobre a Educação Estética do Ser Humano numa Série de Cartas,* de Schiller, explora a relação entre arte e divertimento. A visão de Schiller é discutida de modo esclarecedor por Armstrong, *The Intimate Meaning of Art*, páginas 151-68. A ligação é explorada noutros sentidos e no contexto de uma teoria da representação por Kendall L. Walton, *Mimesis as Make-Believe* (Cambridge, Mass., 1990). Ver também Budd, *Values of Art.*

Arte e moralidade. Ver T. S. Eliot, *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, (Londres, 1933).

Capítulo 6

Para um tratamento sociológico abrangente, ver Stephen Bayley, *Taste: the Secret Meaning of Things* (Londres, 2006). Mais pertinente do ponto de vista filosófico é Malcolm Budd, «The Intersubjective Validity of Aesthetic Judgements», *British Journal of Aesthetics* (2007).

O objectivo comum. A teoria da música e da *mimesis* de Platão encontra-se na *República*, Livro VI, e é retomada criticamente por Aristóteles na *Política*, Livro VIII.

Subjectividade e razões. A análise da *Quarta Sinfonia* de Brahms aqui apresentada começa com Arnold Schoenberg, «Brahms the Progressive», em *Style and Idea*, org. E. Stein, tr. L. Black (Londres, 1959). O exemplo do Pato/Coelho de Wittgenstein é discutido na Parte II, XI das *Investigações Filosóficas*. A questão geral da força lógica das razões estéticas foi definida para todo o debate subsequente por F. N. Sibley, em «Aesthetic and Non-Aesthetic» e «Aesthetic Concepts», ambos reimpressos em *Approach to Aesthetics* (ver acima). O juízo de Ruskin sobre Whistler levou a uma acção por difamação que não trouxe benefício para qualquer dos homens.

Em busca da objectividade. Sobre os universais estéticos, Denis Dutton, *The Art Instinct: Beauty, Pleasure and Human Evolution* (Nova Iorque, 2008).

Objectividade e universalidade. Para a comparação entre o teatro shakespeareano e o teatro japonês, ver *Shakespeare and the Japanese Stage*, org. Takashi Sasayama, J. R. Mulryne, e Margaret Shewring (Cambridge, 1998).

Regras e originalidade. Ver os ensaios em Shelbey, *Approach to Aesthetics*. Também Kant, *Crítica da Faculdade do Juízo*, Parte 1, s. 32.

O padrão do gosto. O ensaio de Hume data de 1757 e está disponível em qualquer colectânea dos seus ensaios.

Capítulo 7

Individualidade. Kenneth Clarke, *The Nude, a Study in Ideal Form* (Londres, 1956).

Beleza celeste e beleza terrena. Ver as reflexões de Sir Ernest Gombrich sobre a Vénus de Botticelli, «Botticeli's Mythologies» em *Symbolic Images* (Londres, 1972), páginas 31-81.

A arte erótica. Anne Hollander, *Seeing Through Clothes* (Nova Iorque, 1993). Sobre Manet, ver o famoso ensaio de Baudelaire *Le peintre de la vie moderne* em qualquer colectânea dos seus escritos em prosa, e T. J. Clark, *The Paintings of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers* (Princeton, 1985, ed. Revista, 1999). Ver também a esclarecedora discussão por Nehamas, *Only a Promise of Happiness*, que se ocupa da Olympia de Manet enquanto obstáculo à busca da beleza artística.

Eros e desejo. Scruton, *Sexual Desire*.

Arte e pornografia. David Holbrook, *Sex and Dehumanization* (Londres, 1972). Sobre Pico della Mirandola, ver Paul Oscar Kristeller, *Eight Philosophers of the Italian Renaissance* (Stanford, Calif., 1964).

Pornografia *soft*. Em defesa da pornografia *soft*, ver Georges Bataille, *L'Érotisme* (Paris, 1952).

A questão moral. As queixas feministas são expostas por Catherine MacKinnon, em *Pornography and Civil Rights* (Nova Iorque, 1988).

Capítulo 8

Roger Scruton, *Modern Culture* (Londres, 2005); Anthony O'Hear, *Plato's Children* (Londres, 2007); Danto, *The Abuse of Beauty*; George Steiner, *Real Presences: Is there Anything in What we Say?* (Londres, 1989). Ver também Wendy Steiner, *Venus in Exile: The Rejection of Beauty in Twentieth-Century Art* (Chicago, 2002).

Os modernistas como desculpa. Harold Rosenberg, *The Tradition of the New* (Nova Iorque, 1959). Robert Hughes, *The Sock of the New* (Londres, 1980). Ver também André Malraux, *Les voix du silence* (Paris, 1949) – uma celebração do artista enquanto destruidor da sociedade burguesa. Malraux é desacreditado com elegância por Wyndham Lewis, em *The Demon of Progress in the Arts* (Londres, 1954), páginas 76-81.

Tradição e ortodoxia. T. S. Eliot, «Tradition and the Individual Talent», em *Essays* (Londres, 1963). Arnold Schoenberg, «Brahms the Progressive», em *Style and Idea*, org. L. Stein (Nova Iorque, 1975). A respeito do «impulso para consagrar a vida», ver Hans Urs von Balthasar, *The Glory of the Lord: a Theological Aesthetics*, 3 Vols. (Edimburgo, 1986; originalmente Herrlichkeit, 1962-6).

A fuga à beleza. Wendy Steiner, *Venus in Exile*; Roger Kymball, *The Rape of the Masters: How Political Correctness Sabotages Art* (São Francisco, 2004).

O sagrado e o profano. Para uma notável teoria antropológico-literária do sagrado, ver René Girand, *La violence et le sacré* (Paris, 1972). A questão é debatida em Scruton, *Death-Devoted Heart.* Outros textos relevantes são *O Sagrado e o Profano* de Mircea Eliade (1959) e *Sacred and Profane Beauty: the Holy in Art,* de Gerardus van der Leeuw, tr. David E. Green (Nashville e Nova Iorque, s. d.).

Idolatria. Algumas das questões mais profundas desta secção são debatidas por Lenn E. Goodman, em *God of Abraham* (Nova Iorque, 1996).

Profanação. Nietzsche, *O Anti-Cristo.*

Observações antropológicas. Algumas das ideias presentes nesta secção são inspiradas por Nietzsche, *A Genealogia da Moral.*

Beleza e prazer. A explicação de Freud sobre o prazer sexual encontra-se em *Três Ensaios Sobre a Teoria da Sexualidade* (1905).

Beleza e dependência. Para a psicologia da dependência televisiva, ver Mihaly Csikszentmihaly e Robert Kubey, no sumário da sua investigação publicado em *Scientific American* (Fevereiro de 2002). O contraste entre o prazer estético e a dependência é prefigurado, em moldes diferentes, por John Dewey, *Art as Experience* (Nova Iorque, 1934).

Santidade e *kitsch*. Sobre o *kitsch*, ver Herman Broch, «Einigen Bemerkungen zum Problem des Kitsches» em *Dichten und Erkennen*, org. Hannah Arendt (Zurique, 1955); Clement Greenberg, «Avant Garde and *Kitsch*», Partisan Review (1939). A citação de Wagner é de *Die Religion und die Kunst*, em *Gesammelte Schrifen und Dichtungen* (2.ª ed., Leipzig, 1888), Vol. X, página 211. O argumento desenvolvido nesta secção foi expresso de um modo mais emaranhado por Theodor Adorno, nos seus ataques ao «carácter fetichista» da cultura de massas. Ver os ensaios e excertos em T. W Adorno, *The Culture Industry*, org. J. M. Bernstein (Londres e Nova Iorque, 2003).

***Kitsch* e dessacralização.** Sobre a sociologia relevante para esta secção, ver Christopher Lasch, *The Culture of Narcisism: Cultural Life in an Age of Diminished Expectations* (ed. revista, Nova Iorque, 1991).

Pensamentos finais

Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria* (Florença, 1485); R. Scruton, «Alberti and the Art of the Appropriate», em *The Classical Vernacular*; Francis Hutcheson, *An Enquiry into the Origins of our Ideas of Beauty and Virtue* (Londres, 1752); William Hogarth, *The Analysis of Beauty* (Londres, 1772).

ÍNDICE ONOMÁSTICO

U

V

W

Z

ÍNDICE DAS MATÉRIAS

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

1 Baldassare Longhena, S.[ta] Maria della Salute, © Museu de História da Fotografia Fratelli Alitiari, Florença/Arquivos Alinari, Florença.
2 Sir Christopher Wren, Catedral de S. Paulo vista de Ludgate Hill © Peter Titmuss/Alamy.
3 Uma rua humilde, mas harmoniosa: Barn Hill, Stamford © Robin Weaver/Collections.
4 Simone Marti i, *Anunciação*, 1333, Museu Uffizi, Florença © Arquivos Alinari, Florença/reprodução autorizada pelo Ministero per i Beni e le Attività Culturali.
5 Herefordshire hunting country © Alan Greeley/Collections.
6 Garganta nos Alpes © David Young/foto Libra.
7 Caminho sinuoso em Little Sparta, jardim de Ian Hamilton Findlay © Robin Gillanders.
8 Uma porta de um livro de padrões da época georgiana *The Architect, or Practical House Carpenter*, de Asher Behjamin, 1830.
9 Uma mesa posta para convidados © Michael Paul/StockFood/Getty Images.
10 Janela palladiana © Oxford University Press.
11 Ingmar Bergman, *Morangos Silvestres*, 1957 © Svensk Filmindustri/ Album/akg-images.
12 Vincent van Gogh, *A Cadeira de Vincent com o seu Cachimbo*, 1888, National Gallery, Londres © 2006 TopFoto.co.uk.
13 Primeira apresentação da melodia *Adagio for Strings*, de Samuel Barber, 1936 © 1939 (renovação) G. Schirmer, Inc. (ASCAP). Reservados todos os direitos. *Copyright* internacionalmente protegido. Uso autorizado.
14 James Abbott McNeill Whistler (atr.), *Nocturno em Cinza e Prata: o Tamisa* © Art Gallery of New South Wales, Sydney/The Bridgeman Art Library.
15 Miguel Ângelo, Escada da Biblioteca Laurentina © Arquivos Alinari, Florença.
16 Ticiano, *Vénus de Urbino*, 1538, Galeria Uffizi, Florença © Arquivos Alinari, Florença.
17 François Boucher, *O Triunfo de Vénus*, 1740 Nationalmuseum, Stockholm/The Bridgeman Art Library.
18 Sandro Botticelli, *O Nascimento de Vénus*, c. 1485, Galeria Uffizi, Florença © Arquivos Alinari, Florença.
19 Rembrandt Van Rijn, *Susana e os Anciãos*, 1647 © Gemäldegalerie, Berlim/ The Bridgeman Art Library.
20 Edward Manet, *Olympia*, 1863, Musée d'Orsay, Paris © Roger-Viollet/TopFoto.co.uk.
21 François Boucher, *A Menina O'Murphy*, 1752, Alte Pinakothek, Munique © bpk/Bayerische Staatsgemäldesammlungen.
22 Francesco Guardi, *Cena com Paisagem Marítima*, Museu de Castel Vecchio, Verona © Arquivos Alinari, Florença.
23 Poussin, *Os Israelitas Dançando em Torno do Bezerro de Ouro*, National Gallery, Londres © 1999 TopFoto.co.uk.
24 Um Buda sereno de um templo: arte sacra © ullstein bild/akg-images.
25 Gnomos de jardim© istockphoto.
26 William Hogarth, Folha de rosto de *The Analysis of Beauty*, 1753 © Trustees do Museu Britânico.